تزفيطان تودورف

نظرية الأجناس الأدبية

دراسات في التناص والكتابة والنقد

ترجمة : عبد الرحمن بوعلي

دراسات نقدية



نظرية الأجناس الأدبية

دراسات في التناص والكتابة والنقد

عنوان الكتـــاب: نظرية الأجناس الأدبية

دراسات في التناص والكتابة والنقد

اسـم المؤلـــف: تزفيطان تودوروف

اسـم المترجـم: د. عبد الرحمن بوعلي

المـوضــــــــــوع: دراسات أدبية

عدد الصفحات: 132 ص

القيـــــــــــاس: 14.5 * 21.5 سم

الطبعــة الأولى: 1000 / 2016 م - 1437 هـ

ISBN: 978-9933-536-65-7



سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكــس: 2314511 11 963+

هاتـــــف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org

ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

تزفيطان تودوروف

نظرية الأجناس الأدبية
دراسات في التناص والكتابة والنقد

ترجمة: د. عبد الرحمن بوعلي

تزفيطان تودوروف

فيلسوف فرنسي - بلغاري وُلِد في 1 آذار 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.

نشر تودوروف 21 كتاباً، بما في ذلك «شاعرية النثر (1971)»، «مقدمة الشاعرية (1981)»، و«فتح أمريكا (1982)»، «ميخائيل باختين: مبدأ الحوارية (1984)»، «مواجهة المتطرف: الحياة الأخلاقية في معسكرات الاعتقال (1991)»، «حول التنوع الإنسان (1993)»، «الأمل والذاكرة (2000)»، «والحديقة المنقوصة: تركة الإنسانية (2002)».

وقد تركزت اهتمامات تودوروف التاريخية حول قضايا حاسمة مثل غزو الأمريكتين ومعسكرات الاعتقال النازية والستالينية. وقد كان تودوروف أستاذاً زائراً في عدة جامعات، منها جامعة هارفارد، وييل وكولومبيا وجامعة كاليفورنيا، بيركلي.

تم تكريم تودوروف وحاز على العديد من الجوائز منها: الميدالية البرونزية لويزار، وLévêque تشارلز جائزة موراليس أكاديمية العلوم، وجائزة الأكاديمية الفرنسية وجائزة أمير أستورياس للعلوم الاجتماعية، وهو أيضا ضابط من قصر سام قصر الفنون والأدب.

تودوروف يعيش في باريس مع زوجته نانسي هيوستن وطفليهما.

مقدمة المترجم

غني عن البيان أن تزفيطان تودوروف Tzvetan Todorov الناقد الفرنسي الكبير، ظل يشكل إلى يومنا هذا أحد الرموز الأدبية في تاريخنا المعاصر، بحكم موقعه داخل منظومة الإنتاج الأدبي والفكري في الغرب الأوروبي. فهو الفيلسوف العميق واللساني البارع ومؤرخ الأفكار الذي يلتقط كل فكرة. أما عمله الفكري واللغوي والأدبي فقد عد من أهم الأعمال التي وضعت وانتشرت في الفترة الراهنة التي نحياها (من منتصف القرن الماضي إلى منتهى العقد الأول من القرن الجديد) والتي تركت صداها في الأوساط الفكرية والثقافية العالمية.

* * *

من ناحية أخرى تبرز أهمية هذا العالم الكبير من خلال القيمة الهامة لمؤلفاته الطليعية، فقد انتشرت أعماله الضخمة والنافذة على صعيد واسع، كما ترجمت إلى أكثر من خمس وعشرين لغة، وتمت دراستها في مختلف بقاع العالم. أما صاحب هذه الأعمال فقد درس وحاضر وشارك بنصيب وافر في ألمع الجامعات الغربية، في "يال" و"هارفارد" (على سبيل التمثيل لا الحصر). ولم يخل مشهد ثقافي أو علمي من كل مشاهد العالم من أثره الواضح وحضوره البارز.

وفي عالمنا العربي، نتذكر -في البداية- ذلك الإقبال الكبير على أطروحات وأفكار هذا الرمز، منذ بداية السبعينات على الأقل، حيث كان أول ما وصلنا منه تلك الدراسات التي كانت تتمحور حول موضوع "البنيوية" التي كانت تشكل موضة العالم، ثم ذلك الكتاب الضخم والأساسي والهام الذي ضم مجموعة من دراسات النقاد الشكلانيين الروس.وثالثا ذلك المعجم الموسوعي في علوم اللغة Dictionnaire encyclopédique des sciences du

langage الذي ألفه تزفيطان تودوروف بمعية Oswald Ducrot،كما نتذكر ذلك الاهتمام الكبير لتودوروف الذي كان منصبا ـ بالدرجة الأولى- على دراسة المجتمعات عن طريق دراسة إنتاجاتها، المكتوبة والفنية.

ومن اللافت للانتباه- مع ذلك ـ أن الكثير من النقاد العرب (ونحن نتحدث في 2015) ما زالوا مرتبطين بهذا الناقد الكبير، في اهتماماته النقدية، لكنهم تحولوا معه إلى مجالات أخرى قاربها تودوروف، وعلى رأسها المجال الفكري والأيديولوجي بحكم اهتمام تودوروف ببعض القضايا العربية المصيرية ويأتي على رأسها الصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي.

* * *

ونحن هنا في هذا الكتاب الذي جمعنا فيه سبعاً من مقالات وأبحاث ودراسات تزفيطان تودوروف، التي ترجمناها خلال العقود الثلاثة والنصف المنصرمة (من 1980 إلى 2015)، نريد أن نتوقف عند أهم الآراء التي قدمها من خلال بعض الموضوعات التي نرى أنها تهم القارئ العربي المعاصر، وبدرجة أكبر الباحث العربي في مجال الدراسات الإنسانية التي لها علاقة بالأدب والنقد.

ومن هنا، بدأنا بتقديم دراستيه الأساسيتين: "نظرية الأجناس الأدبية" les genres litteraires و"أصل الأجناس الأدبية" l origine des genres litteraires اللتين خصصهما تزفيطان تودوروف لدراسة موضوع "أصل الأجناس الأدبية"، وقد طرح في الدراستين الهامتين مختلف الجوانب النظرية المتعلقة بأصل الأجناس الأدبية بمنهجية تتيح الإلمام بمختلف الجوانب التي تعد محاور الجدل في تحديد خصائص النصوص. ثم أردفناها بدراسات حول موضوعات تعد أساسية مثل موضوعات الأدب والكتابة والنص والتناص والشعرية والسيميولوجيا.

وبغض النظر عن ثراء تجربة تزفيطان تودوروف وأهميتها وغناها وكونها ضرورية لأي باحث أو بحث، فنحن لا نبتغي ـ من خلال ترجمة هذه الدراسات وتقديمها في هذا الكتيب- أن نعيد إلى الأذهان بعضاً من إشراقات تزفيطان تودوروف، لكننا نؤكد ـ مع ذلك- أننا لا نريد أن ننشط ذاكرة القارئ ببعض هذه الإشراقات فحسب، ولا نريد أيضاً أن نفتح قوساً هنا أو قوسين هناك

فحسب، لأن هذا الناقد الفذ والمؤثر في جيل من الباحثين بأكمله، لا تستوعبه الإشراقات ولا تستنفده الأقواس، ولكننا نريد من خلال ذلك -وفي زمن العولمة والكتاب الإلكتروني- أن نؤكد الدور الحيوي الذي لعبه هذا العلم والباحث الفذ والناقد الذكي، في المشهد الثقافي العربي.

*** * ***

باختصار شديد، فإن النصوص التي نقدم في هذا الكتاب والتي ترجمناها خلال العقود السابقة بتأنٍ وتؤده والتي كلما كنا نفرغ منها نعيد فيها النظر بالحذف والتشذيب والمراجعة، هي نصوص مختارة رأينا أنها تقدم فائدة للقارئ والباحث العربي على السواء، كما أنها تقدم جانباً صغيراً من الوجه الحقيقي لناقد وعالم في مثل قامة تزفيطان تودوروف، وهي القامة الباسقة الفارعة في مجالات عديدة ومتنوعة. ومن الضروري ونحن نتكلم عن هذه النصوص أن نشير ولو إشارة خفيفة إلى ما لحق كتابات تزفيطان تودوروف من سوء ترجمة. فأكيد أن هناك نصوصاً كثيرة جداً قد ترجمت على عجل من قبل مترجمين لا علاقة لهم مع مجال الترجمة ولا مع اللغة الفرنسية أو علاقتهم ضعيفة على الأقل، فكانت ترجماتهم رديئة ومشوّهة وغامضة، أدت - نتيجة لذلك- إلى وأد كل النجاح والبهاء اللذين اتصفت بهما هذه الكتابات.

لن نشير إلى أخطاء هذه الترجمات الكثيرة ولا إلى أسماء أصحابها، فذلك أمر لا يهمنا على الأقل الآن، ولكن سنكون مجبرين على التصفيق لتلك الترجمات الجيدة جداً، لأولئك الذين خبروا ميدان الترجمة، لما يمكن أن تقدّمه هذه الترجمات من عون للباحث العربي في مجال الأدب والعلوم الإنسانية.

*** * ***

أخيراً، فإن ما نرجوه هو أن نقدم للقارئ العربي المتعطش لكل معرفة صحيحة بعضاً مماكتبه الناقد الكبير تزفيطان تودوروف.

والله ولي التوفيق

الدوحة 21-06-2015

الأجناس الأدبية[1]

تعد مسألة الأجناس من إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القديم حتى يومنا هذا، لم يكف تعريف الأجناس، عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبداً عن إثارة النقاش. ونحن نعتبر اليوم أن هذه المسألة تعود بصفة عامة إلى النمذجة البنيوية للخطابات، حيث لا يشكل الخطاب الأدبي إلا حالة خاصة. وبما أن هذه النمذجة -في عموميتها- غير موضوعة نسبياً، فسوف يكون من المفيد أن نعرض لدراستها عن طريق الأجناس الأدبية.

يجب أولاً إزاحة مشكل زائف، والكف عن تعريف الأجناس بأسماء الأجناس. فبعض هذه الأسماءلا تزال تتمتع بشعبية كبيرة ("تراجيديا" "كوميديا" "سونيتة" "رثاء"... إلخ). وبدهي أنه إذا كان لا بد لمفهوم الجنس من دور في نظرية اللغة الأدبية، فإننا لا نستطيع تعريفه بناء على قاعدة التسميات فحسب. إن بعض الأجناس لم تحظَ باسم أبداً. بينما امتزجت أخرى تحت اسم وحيد رغم الاختلافات بين ميزاتها. من هنا، يجب أن تتم دراسة الأجناس انطلاقاً من خصائصها البنيوية وليس انطلاقاً من أسمائها.

ولكننا، بإزاحة هذا الالتباس الأول، لا نحل مع ذلك مسألة العلاقة بين الوحدة البنيوية والظاهرة التاريخية. إننا نلاحظ في الواقع مقاربتين مختلفتين بحدة على امتداد التاريخ.

الأولى استقرائية: إنها تسجل وجود الأجناس انطلاقاً من ملاحظة مرحلة معينة، والثانية استنباطية: إنها تسلم بوجود الأجناس انطلاقاً من نظرية في الخطاب الأدبي. رغم أن بعض ملامح الأولى توجد في الأخرى، فإن كلاً من المقاربتين تمتلك مناهجها وتقنياتها، ومفاهيمها، إلى الحد الذي نستطيع معه التساؤل عما إذا كان ممكناً أخذ الموضوع الذي تقصدان إليه على أنه وحيد. وما إذا لم يكن من الأفضل الحديث عن الأجناس في الحالة الأولى وعن أنماط في الحالة الثانية.

إذا قلنا مثلاً إن التراجيديا في الحقبة الكلاسيكية بفرنسا تتسم بـ"رصانة التمثيل" وبـ"شرف الشخصيات" فسنستطيع، من هنا، مباشرة نمطين من الدراسات مختلفين بالأساس.

النمط الأول يرتكز: 1) على إثبات أن مقولات مثل "التمثيل" و"الشخصيات" تجد تبريرها في وصف النصوص الأدبية، وأنها حاضرة بالضرورة أو غير حاضرة، 2) على إظهار أن كلاً من هذه المقولات تستطيع أن تختص بعدد محدود من المميزات التي تنتظم في بنية: إن الشخصيات مثلاً يمكن أن تكون "نبيلة" أو من "وسط وضيع"، 3) على تفسير المقولات المستنتجة على هذا النحو ودراسة تنوعها: سنفحص كل أنماط الشخصيات (أو التمثيل، الخ...)، وحضور هذه الشخصية أو تلك في هذا التركيب أو ذلك سيعطي الأنماط الأدبية - وليس لهذه بالضرورة تحقق تاريخي دقيق - إنها تقابل أحياناً أجناساً موجودة، وتقابل أحياناً أخرى، نماذج كتابة وظفت في حقب مختلفة وأحياناً أخرى أيضاً لا تقابل شيئاً. إنها مثل خانة فارغة في نسق مندلييف (mendeleiev) لا يمكن أن يملأها إلا أدب مستقبلي، ولكننا ننتبه عندئذ إلى أنه لم يعد ثمة أي فارق بين هذه الدراسة النموذجية وبين الشعرية بصفة عامة. (نموذجية) تغدو هنا مرادفاً لـ(بنيوية). ليست الملاحظة الأولى عن الجنس شيئاً آخر غير نقطة انطلاق مناسبة لاكتشاف الخطاب الأدبي.

إننا ونحن ننطلق من الملاحظة الأولية نفسها التي تتعلق بالتراجيديا الكلاسيكية، نستطيع اتباع طريق مخالف تماماً. في المرحلة الأولى، سنحصي عدداً من الأعمال تحتوي المميزات الموصوفة: ستكون الأعمال الممثلة لـ"التراجيديا الكلاسيكية بفرنسا". إن مفهوم المهيمنة المستعمل من قبل الشكلانيين الروس، يجد هنا تطبيقه: للإعلان عن أن عملاً ما عمل تراجيدي، ينبغي ألا تكون العناصر الموصوفة موجودة فحسب، ولكن مهيمنة أيضاً (وإن كنا، الآن، لا نحسن قياس هذه المهيمنة). من هنا لم نعد نسائل مقولات الخطاب الأدبي. ولكنَّ مثالاً ما من الحقبة يمكن أن نجده عند المؤلف -إنه نموذج ما من الكتابة يرجع إليه (حتى ولو من أجل خرقة)- كما نجده عند القارئ، يتعلق الأمر بالنسبة لهذا الأخير بـ"أفق انتظار"، أي مجموعة قواعد موجودة سلفاً توجه فهمه وتوفر له تلقياً تقديرياً. تشكل الأجناس داخل كل مرحلة نسقاً، إنها لا يمكن أن تعرف إلا في العلاقات المتبادلة فيما بينها. فلن يعود ثمة جنس "تراجيديا" وحيد: سيعاد تعريف التراجيديا في كل لحظة من التاريخ الأدبي بارتباط مع الأجناس الأخرى المتعايشة. إننا نغادر هنا الشعرية العامة لندخل في تاريخ الأدب [188s].

إن الفرق بين نمط وجنس سيظهر حين نلاحظ علاقة كل منهما بالعمل الفردي. ويمكننا بإجمال تمييز حالات ثلاث:

الحالة الأولى: العمل الفردي يتطابق كليا مع النوع والنمط نتحدث إذا عن أدب السواد (أو عن "روايات شعبية"). فالرواية البوليسية الجيدة مثلاً، لا تسعى في أن تكون "أصلية" (لا تستحق اسمها إن فعلت ذلك) ولكن بالضبط، في أن تطبق الوصفة جيداً.

الحالة الثانية: لا يخضع العمل لقواعد الجنس. ينبغي أن نسجل أولاً، أن عملاً ما لا ينتمي بالضرورة إلى جنس ما. لأن كل حقبة يهيمن عليها نسق من الأجناس، لا يغطي قسراً كل الأعمال، من جهة أخرى، فإن خرقاً (جزئياً) للجنس يكاد يكون مطلوباً، وإلا فإن العمل سيفقد الحد الأدنى من أصالته الضرورية (لقد تغير هذا المقتضى كثيراً حسب الحقب). إن خرق قواعد الجنس لا يمس النسق الأدبي في العمق. إذا كانت التراجيديا، مثلاً، نفترض أن البطل يموت في النهاية، وأنها تحتمل في حالة ما خاتمة سعيدة فالأمر يتعلق بخرق للجنس، سيفسر هذا الخرق حسب العادة بمزج بين الأجناس (مثلاً، مزج التراجيديا والكوميديا). إن فكرة الجنس المزجي أو المختلط هي نتيجة مواجهة نسقين من الأجناس: لا يوجد المزيج (mélange) إلا عند ما يأخذ مكانة في مصطلحات القدماء، وكل تطور إليه من الماضي، هو تراجع. ولكن ما إن يفرض الخليط نفسه كمعيار أدبي، حتى ندخل في نسق جديد حيث يظهر مثلاً جنس التراجيد-كوميديا.

ويوجد أخيراً، رغم ندرته الشديدة، خرق للنمط.ففي الحالة التي لا يكون فيها النسق الأدبي خالداً، ومعطى بصفة نهائية، ولكن حيث كون مجموع الممكنات الأدبية ذاتها متحولاً، فإن الخرق النموذجي يكون ممكناً بالقدر نفسه. في المثال السابق، سيكون خلق مقولة جديدة لا كوميدية ولا تراجيدية. إن ما يؤول كهذا (و X و لا و X) سيكون خرقاً للجنس (لا X و لا لا - X للنوع). بعبارة أخرى، أن تخرق قاعدة جنس ما، يعني أن تتبنى طريقاً موجودة بالقوة قبلاً في النسق التزامني (ولكن دون أن يكون قد حققه فيه)، وبالمقابل فالخرق النموذجي لا يعيب هذا النسق نفسه. إن رواية مثل أوليس (Ulysse) لا تخرق قواعد الرواية التي كانت موجودة من قبل فحسب، ولكنها تكشف إمكانيات جديدة للكتابة الروائية.

قد يكون التعارض بين النمط والجنس واضحاً جداً، ولكن لا ينبغي اعتباره مطلقاً، فمن الأول إلى الآخر، لا توجد قطيعة بين النسق والتاريخ، بل توجد بالأحرى درجات من التسجيل في الزمن، هذا التسجيل أضعف في حالة النمط. ولكن كما رأينا قبل قليل: هذا الأخير أيضاً ليس لا زمنياً. التسجيل أقوى في حالة الجنس الذي يسجل، مبدئياً، داخل حقبة إلا أن بعض قسمات الجنس تحفظ إلى ما بعد الحقبة التي تحددت فيها، شأن قواعد التراجيديا في القرن 18. وأخيراً في الطرف الآخر من هذه المجموعة الاتصالية، توجد المراحل. إننا في الواقع، إذ نتحدث عن الرومانسية أو عن الرمزية أو عن السوريالية، نفترض كما في حالة الأجناس تماماً هيمنة مجموعة ما ذات قسمات خاصة بالخطاب الأدبي، الفرق هو أن المرحلة يمكن أن تحتوي أجناساً كثيرة،

وأنها، من جهة أخرى، لا تستطيع أن تكون مستخلصة من التاريخ فالمرحلة بحكم العادة ليست مفهوماً أدبياً خالصاً، وتمت أيضاً إلى تاريخ الأفكار، وإلى الثقافة وإلى المجتمع.

نمذجات:

إن تصنيفات الأجناس المقترحة سابقاً، عددها لا نهائي، ولكنها نادراً ما ترتكز على فكرة واضحة ومنسجمة بشأن القانون الأساسي لوضع الجنس نفسه، وهناك اتجاهان يتكرران بالخصوص: 1) خلط الأجناس والأنماط، أو بمزيد من الدقة، وصف الأجناس (بالمعنى المحدد أعلاه) كما لو كانت أنماطاً. 2) اختزال ما هو في الواقع اتصال مقولات كثيرة مختلفة إلى تعارضات بسيطة بين مقولة واحدة ونقيضها.

من ناحية أخرى، نحن لم نألُ جهداً دائماً بالعناية بتعريف مستوى التجريد الذي تتموقع فيه. وبدهي أن الجنس يمكن أن يختص بعدد يقل أو يكثر من المميزات، وأنه من أجل ذلك بعض الأجناس تحتوي البعض الآخر.

وسنستعرض فيما يلي بعض هذه التصنيفات من بين المشتهر منها:

1- نثر - شعر:

هذا التعارض الشهير، قليل الوضوح مع ذلك، بل يوجد بعض من الإبهام فيما يخص كلمة "نثر": إنه يدل على النثر الأدبي كما يدل على ما ليس أدباً. وإذا احتفظنا بالمعنى الأول (لأن الثاني يحيل على تصنيفية وظيفة، لا بنيوية) فإننا سنتبين أن المعنى وقد وضع في هذا التعارض، لن يسمح باختزاله إلى مقولة وحيدة، هل يتعلق الأمر بالخيار: بيت-نثر، أي بالتنظيم الإيقاعي للخطاب (يطرح إذاً، وجود البيت الحر وقصيدة النثر مشكلاً مثيراً؟) أو بين الشعر والتخيل، أي، من ناحية الخطاب الذي ينبغي أن يقرأ على مستوى حرفيته كمظهر صوتي، خطي، ودلالي، ومن ناحية أخرى خطاب تمثيلي "محاكاتي" يستدعي عالماً من التجارب؟ يضاف إلى ذلك تعليمات بشأن الأساليب الشفهية المستعملة: الأساليب الانفعالية، المجازية، الشخصية، إلخ، التي تهيمن في "الشعر" بينما يتميز "التخيل" بهيمنة الأسلوب المرجعي غالباً [385s]. ينبغي أن نضيف أن الأدب المعاصر يرمي إلى رفع هذا التعارض وأن "الرواية" المعاصرة تفرض قراءة "شعرية" ليس كتمثيل لعالم آخر ولكن كبناء دلالي.

2- غنائي - ملحمي- درامي:

من "أفلاطون" إلى "إميل ستايجر" Emil Staiger، مروراً بـ"جوته" و"جاكبسون" أريد لنا أن نرى في هذه المقولات الثلاث الأشكال الأساسية أو حتى "الطبيعية" للأدب. في حين يمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن الأمر يتعلق هنا بنسق من الأجناس خاص بالأدب الإغريقي القديم. أريدت إقامته بغير وجه حق كنسق أنماط. اتجه مجهود المنظرين هنا (على عكس الحالة السابقة) نحو اكتشاف مقولات توجد تحت "الأجناس".

ويقترح ديوميد Diomede في القرن 4، وهو يمنهج أفلاطون، التعاريف الآتية: **غنائي** = الأعمال التي يتحدث فيها المؤلف وحده. **درامي** = الأعمال التي تتحدث فيها الشخصيات وحدها. **ملحمي** = الأعمال التي يملك فيها المؤلف والشخصيات معاً الحق في الكلام. لا يمتاز هذاالتصنيف بالوضوح والصرامة، ولكن يمكننا أن نتساءل عما إذا كان الخط البنيوي المنتقى مهماً بما فيه الكفاية حتى يصلح قاعدة لتمفصل هذا المدى.

ويفرق "جوته" بين "الصيغ" الشعرية (التي تقابل شيئاً ما أجناسنا: إنها قصيد غنائي l’ode وموشح غنائي la ballade... إلخ) وبين "الأشكال الطبيعية للشعر (المماثلة للأنماط). ويؤكد: "ليس ثمة غير ثلاثة أشكال طبيعية شرعية رسمية

للشعر: ذلك الذي يحكي بوضوح - الشكل ذو الانفعال المتعالي - وذلك المنشغل بالذاتي: ملحمة، شعر غنائي، دراما".

نستطيع تأويل هذه الصيغة بوصفها تحيل إلى أبطال التعبير الثلاثة: هو (ملحمة)، أنا (شعر غنائي)، أنت (دراما). ويوجد تقريب مشابه لدى جاكبسون الذي يرى أن "نقطة الانطلاق والموضوعة الموصلة للشعر الغنائي هما ضمير المتكلم والزمن الحاضر، بينما هما ضمير الغائب والزمن الماضي في الملحمة".

في مؤلف هام مخصص لـ"التصورات الثلاثة" للشعرية يعطي "إميل ستايجر" تفسيراً زمنياً للأجناس مسلماً بالعلاقة: غنائي - حاضر، ملحمي - ماضي، درامي - مستقبل (كان الرومانسي الألماني "جون بول" في طليعة من أقام هذه المقابلة)، وفي الوقت نفسه قابلها بمقولات مثل: التأثير (غنائي)، النظرة الشمولية (ملحمي). التوتر (درامي). ساهم أيضاً في التفريق بين الأنواع (المشار إليها بواسطة الصفات) من الأجناس (المشار إليها بواسطة الأسماء مثل شعر غنائي، ملحمة، دراما)، وستجد الأجناس الثلاثة نفسها إذاً مبنية على اللغة دون أن تكون من أجل ذلك قابلة للاختزال، كما هو الحال عند "ديوميد" إلى خط على سطح النص، ولكن حتى على افتراض ملاءمة هذا التقسيم الثلاثي، يبقى علينا إثبات أن المقولات المكونة له تحتل مكانة مهيمنة في بنية النص (وهذا وحده ما يبرر تسميتها بـ"تصورات أساسية").

3- هناك تصنيف آخر أقدم وأكثر شيوعاً، وإن لم تكن له كونية التصنيفات السابقة يضع التراجيديا في تعارض مع الكوميديا، ولا يزال تمييز هذه الأجناس (التاريخية) عن المقولات العامة للتراجيدي والكوميدي أكثر بدهية مما هو ضروري. يسجل أرسطو التعارض دون أن يوضحه. إن ما يميز التراجيديا لدى الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية هو صرامة العمل، شرف الشخصيات، والنهاية المأساوية. وما يميز الكوميديا هو الأعمال اليومية. الشخصيات من وسط وضيع، والنهاية السعيدة. هذا التعريف أجناسي بوضوح. لقد بحث نورتروب فراي عن تعريف للأنماط: التراجيدي يعني انتقالاً من المثالي إلى الواقعي (بالمعنى الأكثر ابتذالاً للانتقال من الأمل إلى الخيبة، من العالم المثالي إلى سلوك الواقع). والكوميديا انتقال من الواقعي إلى المثالي. أضف إلى ذلك محاولة أن تقام في المستوى نفسه مقولات جمالية أخرى غير التراجيدي والكوميدي: مثل السامي، السخيف، العجيب.. إلخ.

لنسجل هنا أن الكوميديا والتراجيديا هما أيضاً فرعان للدرامي. وكل من هاتين المقولتين تستطيع أن تتفرع بدورها إلى تهريج Farce والهزل الخفيف vaudeville والمضحك burlesque إلخ.وهكذا الشأن بالنسبة للغنائي (الرثاء élégie، الأنشودة الغنائية، السونيتة sonnet إلخ) أو للملحمي (ملحمة، رواية، قصة، إلخ). يمكن أن تتأسس هذه التفريعات اللاحقة على خصائص تيماثية (الأنشودة الغنائية ode، أهجية ساخرة satir، الرثاء) كما على مميزات إيقاعية أو خطية (أدوارية rondeau، السونيتة، تريولت triolet).).

4- وترجع نظرية الأساليب الثلاثة: **الرفيع، المتوسط، الغث**، إلى القرون الوسطى، وتستعمل عادة أعمال فريجيل virgile توضيحات لها، وهي على التوالي الإنيادة، الجيورجيات Géorgiques والبكوليك Bucoliques. ويتعلق الأمر، من جهة، باختيار في المعجم، في البناءات التركيبية، إلخ، ومن جهة أخرى بموضوع الوصف أي بالمكانة الاجتماعية للأشخاص الممثلين: محاربين، فلاحين، رعاة. هذا التمييز إذاً، أدبي (لساني) وسوسيولوجي معاً، إنه لم يعرف رواجاً منذ الرومانسية.

5- حاول أندريه يولس André Jolles تأسيس الأجناس-الأنماط "في الطبيعة"، أي في اللغة، محصياً جميع **الأشكال البسيطة** للأدب. إن الأشكال الأدبية التي نجدها في الأعمال المعاصرة ستشتق من أشكال لسانية. لا ينتج هذا الاشتقاق مباشرة، ولكن بواسطة سلسلة من الأشكال البسيطة التي نجدها غالباً في الفلكلور، هذه الأشكال البسيطة هي امتدادات مباشرة للأشكال اللسانية، وتغدو هي بنفسها عناصر أساسية في أعمال الأدب "الكبير" ويمكننا تلخيص نسق "يولس" في الخطاطة الآتية:

	استفهام	جزم	صمت	إلزامي
واقعي	حالة وعي	حركة	أحجية	تعبير
مثالي	أسطورة	مأثور	نكتة	خرافة

وحتى وإن لم يكن وصف "يولس" كافياً، فإن انشغاله بالأخذ بعين الاعتبار بعض الأشكال الشفهية كالمثل proverbe والأحجية: l'énigme، إلخ، قد فتح سبلاً جديدة أمام الدراسة التصنيفية للأدب. ومن جهة أخرى، فإن أجناسا أكثر ثباتاً مثل الحكاية fable أو الرسالة أو الخرافة légende لا تقع في المستوى نفسه دون ريب. ولكن المبدأ المتعدد الأبعاد ليولس سمح له بأخذ كل ذلك بعين الاعتبار، الأمر الذي كان مستحيلاً مع الثلاثية: غنائي - ملحمي - درامي.

أصل الأجناس الأدبية[2]

I

قد يبدو الاستمرار في الاهتمام بالأجناس الأدبية في الوقت الحاضر بمثابة تمضية لوقت الفراغ، إن لم يكن عملاً قد فات أوانه، وجميعنا يعلم بأنه كانت توجد الموشحات والمقطوعات الغنائية والسونيتات والتراجيديات والكوميديات منذ عهد الكلاسيكيين السعيد.لكن ما الذي يتبقى اليوم من ذلك؟ الجنسان الأدبيان الأساسيان للقرن التاسع عشر: الشعر والرواية، اللذان لم يعودا في نظرنا الآن جنسين بالمعنى نفسه، يتفككان فيما يظهر، على الأقل في الإنتاج الأدبي (المعتبر)، هذا ما أشار إليه موريس بلانوشو في معرض كلامه عن كاتب يتصف بالحداثة هو هيرماك بروش، الذي قال عنه: "لقد عانى، مثل كتاب آخرين في عصرنا، من هذا الضغط الجارف للأدب لم يعد يسمح بالتمييز بين الأجناس الأدبية وكان عليه أن يكسر الحدود".

قد يكون التخلي عن الفصل بين الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، علامة حداثة أصيلة لدى كاتب ما، وهذه الفكرة التي يمكن تتبع تحولاتها منذ بدايات القرن التاسع عشر (بالرغم من أن الرومانسيين الألمانيين أنفسهم كانوا بناة كباراً للأنساق النوعية)، تجد في أيامنا هذه أحد ألمع دعاتها في شخص موريس بلانشو، فهو الذي قال أكثر من أي أحد ما لم يجسر آخرون على التفكير به، أو لم يعرفوا التعبير عنه: ليس هناك اليوم أي وسط بين العمل الأدبي الخاص والمتفرد، وبين الأدب برمته باعتباره جنساً نهائياً، لا يوجد هذا الوسيط لأن تطور الأدب الحديث يقوم بالذات على أن تجعل من كل عمل أدبي أسئلة عن كينونة الأدب ذاتها، لنقرأ هذه الفقرة ذات البلاغة الخاصة فيما كتبه بلانشو: "وحده الكتاب يهم، بما هو عليه، بعيداً عن الأجناس، وخارج خانات: النثر، الشعر، الرواية، الشهادة... التي يفترض أن ينتظم تحتها رافضاً سلطتها المتقصدة إلى أن تثبته في موضع،

وتحدد له شكلاً، إن الكتاب لم يعد ينتمي إلى جنس أدبي، فكل كتاب ينتسب للأدب وحده، كما لو أن الأدب يمتلك مقدماً وبكيفية عامة، الأسرار والصيغ التي تسمح وحدها بأن تمنح لما يكتب، حقيقة الكتاب، وإذن فإن كل شيء سيتم كما لو أن الأدب، بعد تبدد الأجناس الأدبية، يؤكد نفسه وحده، ويتلألأ وحده وسط الوضوح الغامض الذي ينشره حوله، والذي يعيد كل إبداع أدبي إرساله إليه مع تكثيره، كما لو كان هناك جوهر للأدب".(الكتاب الذي سيأتي، 1959) (Le livre à venir,) 1959). ويقول أيضاً: "كون الأشكال والأجناس الأدبية لم تعد تتوفر على دلالة حقيقية بحيث أصبح من العبث، مثلاً، التساؤل عما إذا كان كتاب Finnegan's Wake ينتمي أو لا ينتمي للنثر ولفن يسمى الرواية، هو أمر يشير إلى هذا العمل العميق للأدب الذي يحاول إثبات جوهره عن طريق تحطيم الفروق والحدود" (الفضاء الأدبي، 1955) (L'espace littéraire 1955).

فيما يبدو فإن عبارات بلانشو، تتوفر على قوة البداهة، إلا أن نقطة وحيدة في هذا التدليل تقلقنا، وهي النقطة المتعلقة بالخطوة المعطاة لـ"الآن، ومن المعلوم أن كل تأويل للتاريخ يتم انطلاقاً من لحظة الحاضر، وأن تأويل للفضاء ينبني انطلاقاً من الهنا وتأويل الآخر انطلاقاً من نحن، غير أنه عندما تعطى لمجموعة: نحن- الهنا - الآن مكانة بمثل هذه الأهمية- كنقطة يؤول إليها التاريخ برمته- فإنه يجوز التساؤل عما إذا لم يكن وهم مركزية الذات كامناً وراء هذا الاعتبار (وهو بصفة عامة، توهم مكمل لما يسميه بولهان Paulhan "وهم المستكشف"".

من جهة أخرى، عندما نقرأ كتابات بلانشو نفسها، حيث يتأكد هذا الاختفاء للأجناس، وأننا نجد فيها تصنيفات يصعب نكران تشابهها مع الفروق النوعية للأجناس الأدبية. وهكذا نجد فصلاً في "الكتاب الذي سيأتي" مخصصاً للمذكرات الشخصية، وآخر للكلام الرسولي، وعند حديثه عن روش بالذات ("الذي لم يكن يسمح بالتمييز بين الأجناس")، يخبرنا بلانشو أن هذا الكتاب "يتوسل بجميع طرائق التعبير السردية والغنائية والاستدلالية"، أكثر من ذلك، فإن كل كتابه يقوم على التمييز بين اثنين، ليس من الأجناس، بل من الصيغ الأساسية: المحكي والرواية، على اعتبار أن الرواية تتميز بالبحث المتواصل عن مكان أصلها الخاص الذي يمحوه المحكي ويخفيه، ليست إذن "الأجناس" هي التي اختفت، بل هي أجناس-الماضي، التي عوضت بأجناس أدبية أخرى، لا يدور الحديث بعد، عن الشعر والنثر والشهادة والتخييل، وإنما يدور عن الرواية والمحكي، وعن السردي والاستدلالي، عن الحوار وعن المذكرة.

كون العمل الأدبي "يعصي" جنسه، لا يعني أن الجنس غير موجود، بل يراودنا القول بأن الأمر على العكس من ذلك، لسبب مزدوج. فبداية فإن الانتهاك، لكي يوجد بهذه الصفة، فإنه يحتاج إلى قانون سيتعرض بالذات للانتهاك. ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول: إن المعيار لا يصبح مرئياً - لا يعيش - إلا بفضل الانتهاكات، وهذا ما أقره بلانشو نفسه: "إذا كان صحيحاً أن جويس قد كسر الشكل الروائي عن طريق جعله شكلاً زائفاً، فإنه يشعرنا أيضاً بأن الشكل لا يعيش، ربما إلا على تبدلاته وانحرافاته، إنه ينمو لا عن طريق إنجاب غيلان، أعمال بدون شكل وبدون قانون ولا صرامة، بل عن طريق استثارة استثناءات بالنسبة للشكل ذاته، وهذه الاستثناءات تكون قانوناً، وفي الوقت ذاته تحذفه (...) يجب أن ندرك أنه في كل مرة يبلغ فيها حداً داخل الأعمال الاستثنائية، فإن الاستثناء وحده هو الذي يكشف لنا هذا "القانون" الذي يعتمد عليه في تكوين التحريف الشاذ والضروري وإذن فإن كل شيء سيتم كما لو أننا لن نستطيع قط، داخل الأدب الروائي، وربما داخل الأدب كله، التعرف على القاعدة إلا من خلال الاستثناء الذي يهدمها.فالقاعدة، أو بدقة أكثر، المركز الذي يكون العمل الأدبي متأكداً منه، هو الإثبات اللامؤكد، هو الظهور المحطم الحضور المؤقت والسلبي عما قريب" (الكتاب الذي سيأتي).

لكن هناك ما هو أكثر،فالعمل الأدبي يفترض بالضرورة، ليس فقط لكي يكون استثناء، قاعدة بل أيضا بمجرد الاعتراف بالعمل في إطاره الاستثنائي، فإنه يصبح بدوره قاعدة، وذلك بفضل النجاح، وبفضل اهتمام النقاد. من الممكن أن تكون قصائد النثر قد ظهرت وكأنها استثناء في زمن الشاعرين بولدير وأويسيوس برتراند، لكن من يجسر اليوم على أن يكتب قصيدة على وزن الأكسندرات أو في أبيات مقفاة، إلا إذا كان ذلك انتهاكاً جديداً لمعيار جديد؟ ألم يصح التلاعب الاستثنائي بالكلمات لدى جويس بمثابة قاعدة لأدب حديث معين؟ ألا تستمر الرواية مهما كانت "جديدة" في ممارسة تأثيرها على الأعمال التي تكتب؟

إذا عدنا إلى الرومانسيين الألمانيين، وبالخصوص إلى فريدريك شليغل،سنجد في كتاباته إلى جانب بعض التأكيدات الكروتشية مثل (كل قصيدة جنس في حد ذاته) عبارات تسير باتجاه معاكس، وتقيم معادلة بين الشعر وأجناسه، فالشعر يقتسم مع الفنون الأخرى: التمثيل، والتعبير، والتأثير في الملتقى، إنه يشترك مع الخطاب اليومي أو الخطاب العام في استعمال اللغة:"ستكون نظرية الأنواع الشعرية هي مذهب الفن المختص بالشعر"، و"أنواع الشعر هي بالذات الشعر نفسه" (نقاش حول الشعر).الشعر هو الأجناس، والشعرية هي نظرية الأجناس الأدبية.

من خلال الدفاع عن مشروعية دراسة الأجناس الأدبية، عثرنا في طريقنا على جواب عن السؤال المطروح ضمنيا في عنوان هذه الدراسة: أصل الأجناس الأدبية: من أين تأتي الأجناس الأدبية؟ بكل بساطة، تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة: عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف. و"النص" اليوم (وهو أيضا يكون جنساً في أحد معانيه) يدين للشعر بالقدر نفسه الذي يدين به للرواية في القرن التاسع عشر، مثلما أن "الكوميديا الدامعة" تؤلف بين ملامح مأخوذة من كوميديا وتراجيديا القرن السابق لظهورها (أي القرن السابع عشر) لم يوجد قط أدب بدون أجناس إنه نسق في تحول مستمر ولا يمكن السؤال ما "قبل" الأجناس الأدبية ألم يكن فرويد دوسوسير يقول: "مشكلة أصل اللغة ليست سوى مشكلة التحولات"؟ وقبل ذلك قال هيمبولدت "لا نسمي لغة باللغة "الأصلية" إلا أننا نجهل الحالات السابقة لعناصرها المكونة".

على أن السؤال الذي أريد طرحه حول الأصل ليس ذا طبيعة تاريخية، وإنما هو ذو طبيعة نسقية، وكلاهما يظهر على الدرجة نفسها من المشروعية والضرورة،فلا يتعلق الأمر بالسؤال: ما الذي سبق الأجناس الأدبية في المدى الزمني؟بل: ما الذي يكمن وراء ميلاد جنس أدبي ما، في كل الأوقات؟ وبدقة أكثر: هل توجد، داخل اللغة (ما دام الأمر يتعلق هنا بأجناس الخطاب) أشكال لم تصبح بعد أشكالاً فيما هي تعلن عن الأجناس الأدبية؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، كيف يتم الانتقال من مستوى إلى آخر؟لكن لكي تتم الإجابة على هذه الأسئلة يجب أن نتساءل بدءاً: ما هو في العمق، تعريف الجنس الأدبي؟

II

لأول وهلة، يبدو الجواب ممكناً على السؤال السابق: الأجناس هي طبقات من النصوص، غير أن هذا التحديد يخفي بشكل سيئ، خلف تعدد مصطلحاته المستعملة، طابعه التكراري:الأجناس هي طبقات والأدبي هو النصي، وبدلاً من تكثير التسميات سيتحتم أن نتساءل عن مضمون هذه المصطلحات.

وبداية، وبالنسبة لمصطلح "النص"، أو إذا أردنا ان نقترح مرادفاً له لنقول مصطلح الخطاب، سيقال لنا، لتحديدهما، إنهما متتالية من العبارات، وهنا يظهر سوء تفاهم أول.

كثيراً ما ننسى حقيقة بسيطة تتصل بكل نشاط يتوخى المعرفة، وهي أن المنظور الذي يختاره الملاحظ، يعيد تجزيء موضوعه كما يعيد تحديده، والملاحظة ذاتها تنطبق على اللغة: فكثيراً ما ننسى أن منظور اللساني يرسم داخل المادة اللغوية، موضوعاً خاصاً به وهو موضوع لن يكون بعد هو الموضوع نفسه إذا ما غيرنا المنظور حتى ولو ظلت المادة هي نفسها.

إن العبارة كيان من اللغة ومن اللساني، العبارة توليفة ممكنة من الكلمات، وليست تلفظاً ملموساً، والعبارة نفسها قد تلفظ في ظروف مختلفة، إنها لن تتغير في هويتها بالنسبة لعالم اللسانيات حتى ولو تغير معناها نتيجة لهذا الاختلاف في الظروف.

إن الخطاب ليس موضوعاً من عبارات، وإنما هو عبارات ملفوظة، أو إذا أردنا أن نقول ذلك باختصار أكثر، هو ملفوظات، إلا أن تأويل الملفوظ محدد من جهة، بالعبارة التي تلفظها، ومن جهة ثانية بالتلفظ ذاته، وهذا التلفظ يستتبع متكلماً يتلفظ ومستمعاً نتوجه إليه، وزماناً ومكاناً وخطاباً يسبق ثم يتلو، باختصار، إنه يستتبع سياقاً للتلفظ، وبتعبير آخر، فالخطاب هو دائماً وبالضرورة فعل كلام.

لننتقل الآن إلى الشق الثاني من التعبير في "طبقة من النصوص" وهو: طبقة. إن الإشكال الوحيد في مصطلح طبقة هو سهولته، فمن الممكن دائماً أن نجد خاصية مشتركة بين نصين، فيسهل بذلك جمعهما في طبقة واحدة. هل يفيدنا في شيء أن نسمي نتيجة هذا الجمع "جنساً"؟أظن أننا سنظل متفقين على الاستعمال الجاري للكلمة، ومتوفرين على موضوعة ملائمة وإجرائية بالوقت نفسه، إذا اتفقنا على أن نطلق كلمة أجناس على طبقات النصوص الوحيدة التي تم إدراكها باعتبارها أجناسا أدبية خلال التاريخ، وتوجد شهادات على هذا الإدراك قبل كل شيء، في الخطاب عن الأجناس (أي الخطاب ما وراء الاستدلالي) كما توجد هذه الشهادات بكيفية متفرقة وغير مباشرة في النصوص ذاتها.

إن الوجود "التاريخي" للأجناس، مشار إليه في الخطاب عن الأجناس، إلا أن ذلك لا يعني أن الأجناس هي مجرد مقولات ما وراء استدلالية، نمثل لهذه الفكرة بكوننا ندلل على الوجود التاريخي لجنس التراجيديا بفرنسا خلال القرن السابع عشر من خلال الخطاب عن التراجيديا (الذي يبدأ من وجود الكلمة ذاتها) ولكن ذلك لا يعني أن التراجيديا نفسها لا تتوفر على ملامح مشتركة وأنه لن يكون متيسراً، نتيجة لذلك، إعطاء وصف لها غير الوصف التاريخي، حسب ما يعرفه

الجميع، فإن كل طبقة من الموضوعات يمكن أن تتحول إلى مجموعة من الخصائص عن طريق الانتقال من الامتداد إلى الفهم. إن دراسة الأجناس التي تنطلق من الشهادات على وجود الأجناس يجب أن تتخذ بالتحديد هدفاً نهائياً يتمثل في إقامة هذه الخصائص.

الأجناس، إذن وحدات يمكن وصفها من منظورين مختلفين: منظور الملاحظة التجريبية، ومنظور التحليل التجريدي، داخل مجتمع ما يضفي طابع المؤسسة على معاودة بعض الخصائص الاستدلالية، كما أن النصوص الفردية تنتج وتدرك قياسا إلى المعيار الذي يكونه هذا التسنين، إن الجنس سواء كان أدبياً أم لا، ليس شيئاً آخر سوى هذا التسنين لخصائص استدلالية.

مثل هذا التحديد يستوجب بدوره التوضيح فيما يخص المصطلحين المكونين له: مصطلح الخاصة الاستدلالية ومصطلح التسنين.

"الخاصية الاستدلالية" تعبير أفهمه بمعنى متضمن، فنحن نعلم، حتى ولو اقتصرنا على الأجناس الأدبية وحدها، أن أي مظهر للخطاب يمكن أن يقدم على أنه إلزامي، فالأغنية تفترق عن القصيدة بخصائص صوتية، والسونيتة تختلف عن البلادا في تركيبها الصوتي، والتراجيديا تعارض الكوميديا بعناصر التيمات، والحكاية المشوقة تختلف عن الرواية البوليسية الكلاسيكية بطريقة تنسيق حبكتها، وأخيراً تتميز السيرة الذاتية عن الرواية بكون الكاتب يزعم أنه يحكي وقائع ولا يشيد تخيلات، ولتجميع هذه الأنواع المختلفة من الخصائص، يمكننا أن نستعمل (ولو أن هذا التصنيف لا يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة لموضوعنا) مصطلح الباحث السيميائي شارل موريس مع مراعاة التكييف، فنقول: إن هذه الخصائص تتعلق إما بالمظهر الدلالي للنص، وإما بمظهره التركيبي (علاقة الأجزاء فيما بينها)، وإما بالتداولية (العلاقة بين المستعملين للنص)، وإما أخيراً تتصل بالمظهر اللفظي (وهذا مصطلح غائب عند شارل موريس، ويمكن أن يفيدنا في تجميع كل ما يتصل بمادية العلامات نفسها).

الاختلاف بين فعل كلام وآخر، وأيضاً بين جنس أدبي وآخر، أن يتموضع ضمن أي واحد من مستويات الخطاب.

في الماضي، كانت هناك محاولات للتمييز، بل ولإقامة التعارض بين الأشكال "الطبيعية" للشعر (مثلا: الغنائي، الملحمي، الدرامي) وبين أشكاله الاصطلاحية مثل: السونيتة، البلادا، أو

الأود، يجب أن نحاول معرفة على أي صعيد يحافظ فيه مثل هذا التأكيد على معناه: فأما أن الغنائي والملحمي إلخ... مقولات كونية، وإذن فإنها تنطبق على الخطاب، (وهذا لن ينفي أن تكون معقدة فتكون مثلاً، مقولات دلالية وتداولية ولفظية في الآن نفسه)، إلا أنها عندئذ ستنتمي إلى الشعرية العامة وليس (بالحصر) إلى نظرية الأجناس: إنها تسم ممكنات الخطاب وليس منجزات الخطابات، وأما أننا عندما نستعمل هذه المصطلحات نفكر بظواهر تاريخية، فتكون الملحمة مثلاً هي ما تجسده إلياذة هوميروس في هذه الحالة يتعلق الأمر بالأجناس الأدبية، غير أنها على الصعيد الاستدلالي لا تكون مختلفة كيفياً عن جنس من السونيتة المبنية أيضا على إرغامات تيمية ولفظية إلخ... وكل ما يمكن قوله هو أن بعض الخصائص الاستدلالية أكثر أهمية من خصائص أخرى: فأنا شخصياً أهتم بالإرغامات المتصلة بالمظهر التداولي للنصوص أكثر مما أهتم ببنيتها الصوتية.

ولما كانت الأجناس الأدبية توجد كمؤسسة، فإنها تعمل وكأنها "أفق انتظار" بالنسبة للقراءة وكأنها "نماذج كتابية" بالنسبة للكتاب التاريخي، وهذان في الواقع هما المظهران المتصلان بالوجود التاريخي للأجناس (إذا شئنا: لذلك الخطاب ما وراء الاستدلالي الذي يتخذ الأجناس موضوعاً له)، فمن جهة، يكتب الكتاب على ضوء (وهذا لا يعني: باتفاق مع) النسق الموجود أو خارجه، بل وقد يشيرون إلى ذلك مرة في النص فيما بين الحيزين: أي فوق غلاف الكتاب وطبيعي أن هذه الشهادة ليست هي الوسيلة الوحيدة للتدليل على وجود نماذج الكتابة، ومن جهة ثانية يقرأ القراء على ضوء النسق النوعي الذي يعرفونه بوساطة النقد والمدرسة، ونظام التوزيع الكتاب، أو بكل بساطة عن طريق ما يسمعونه، وليس ضرورياً أن يكونوا واعين لهذا النسق.

عن طريق اتخاذ طابع المؤسسة، تتواصل الأجناس الأدبية مع المجتمع الذي تروج فيه، ونتيجة لهذا المظهر أيضاً تثير اهتماماً أكبر لدى عالم السلالات ولدى المؤرخ، والواقع أن الأول سيحتفظ من نسق الأجناس قبل كل شيء، بجميع المقولات التي تجعله مختلفاً عن نسق الشعوب المجاورة، وهذه المقولات تصلح لأن توضع في علاقة مع العناصر الأخرى للثقافة نفسها كذلك بالنسبة للمؤرخ، فلكل فترة نسق أجناس خاص، تربطه علاقة مع الإيديولوجية السائدة إلخ..ومثل أية مؤسسة تبرز الأجناس الأدبية الملامح المكونة للمجتمع الذي تنتمي إليه.

إن ضرورة توفير طابع المؤسسة، تمكن من الإجابة على سؤال آخر يراودنا طرحه حتى إذا قبلنا بأن جميع الأجناس الأدبية تنحدر من أفعال كلام فكيف نفسر أن جميع أفعال الكلام لا تنتج

أجناساً أدبية؟الإجابة هي: أن المجتمع يختار ويسنن الأفعال التي تتطابق أكثر مع إيديولوجيته، لأجل ذلك فإن وجود بعض الأجناس في مجتمع ما، وغيابها في مجتمع آخر، يكشفان هذه الإيديولوجيا، ويتيحان لنا تحديد معالمها بيقين يقل أو يكثر، وليس مجرد صدفة أن الملحمة كانت ممكنة في فترة ما، والرواية وجدت في فترة أخرى، والبطل الفردي في الرواية يعارض البطل الجمعي للملحمة: كل واحد من هذه الاختيارات يتوقف على الإطار الإيديولوجي الذي يتم داخله.

بإمكاننا أن ندقق أيضاً في مكانة موضوعة الجنس الأدبي من خلال تمييزين متوازيين. فما دام الجنس هو تسنين، مدلل عليه تاريخياً، لخصائص استدلالية، فمن السهل تصور غياب كل واحد من هذين المكونين للتحديد: أي الحقيقة التاريخية والحقيقة الاستدلالية في الحالة الأولى سيتعلق الأمر بمقولات الشعرية العامة التي ندعوها، حسب مستويات النص: صيغاً، سجلات، أساليب، أو حتى أشكالاً وطرائق.. إلخ."الأسلوب النبيل" أو "السرد بضمير المتكلم" هي حقائق استدلالية، لكننا لا نستطيع تثبيتها في لحظة زمنية واحدة: إنها دائمة ممكنة. وبالتبادل في الحالة الثانية سيتعلق الأمر بمقولات تنتسب إلى التاريخ الأدبي بمعناه الواسع، مثل: تيار، مدرسة، حركة، أو "أسلوب" في معنى آخر للكلمة، من المحقق أن الحركة الرمزية الأدبية قد وجدت تاريخياً، لكن ذلك لا يبرهن على أن أعمال الكتاب الذين كانوا ينتمون إليها قد كان لها خصائص استدلالية مشتركة (قد لا تكون خصائص غير مهمة).فالواحدة يمكن أن تقوم حول الصداقات والتظاهرات المشتركة إلخ.. إن الجنس الأدبي هو موضع التقاء الشعرية العامة بالتاريخ الأدبي الحدثي وهو بهذا المعنى، موضوع محفوظ مما قد يكسبه شرف أن يصبح الشخصية الأساسية في الدراسات الأدبية.

ذلك هو الإطار الإجمالي لدراسة الأجناس الأدبية، وربما كانت توصيفاتنا الراهنة للأجناس غير كافية، وهذا لا يبرهن على استحالة قيام نظرية للأجناس الأدبية، بل إن المقترحات السالفة ترمي إلى أن تكون مقدمات تمهيدية لمثل هذه النظرية وأود بهذا الصدد، أن أورد شذرة لفريدريك شليغل يحاول فيها أن يصوغ رأياً متوازناً عن المسألة. متسائلاً عما إذا لم يكن الانطباع السلبي الناجم عن معرفة التمييزات النوعية راجعاً إلى عدم اكتمال الأنساق المقترحة في الماضي:"هل يتحتم على الشعر ببساطة، أن يكون مقسماً؟ أم يجب أن يبقى واحداً غير مقسم؟أم يجب عليه أن يراوح بين الفصل والاتحاد؟ إن معظم صور النسق الشعري الكوني ما تزال في مثل خشونة وطفولية الصورة التي كان القدماء قبل كوبرنيك، يكونونها عن النسق الفلكي والتقسيمات المعهودة للشعر ما هي إلا بناء ميت لأفق محدود.إن الرأي المشهور أو ما يتم القبول به هو كون أن الأرض

ثابتة في المركز، لكن في عالم الشعر ما من شيء يوجد في راحة، كل شيء يصير ويتحول ويتحرك بانسجام، ثم إن النجوم المذنبات نفسها لها هي أيضا قوانين حركة محدودة لا تتغير، لكن قبل أن نستطيع حساب مجرد هذه الكواكب وتحديد عودتها مسبقاً فإن النسق الحقيقي الكوني للشعر، لم يكتشف بعد".المذنبات نفسها تخضع لقوانين ثابتة والأنساق القديمة لم تكن تعرف أن تصف سوى النتيجة الميتة يجب أن نتعلم تقديم الأجناس الأدبية باعتبارها مبادئ إنتاج دينامية، خوفاً من ألا تمسك قط بالنسق الحقيقي للشعر، قد يكون الوقت قد حان لكي نطبق، في دراساتنا برنامج فريدريك شليغل.

يتحتم علينا الآن، الرجوع إلى السؤال الأولي المتعلق بأصل الأجناس النسقي، لقد سبقت الإجابة عليه بمعنى ما، ما دمنا قد قلنا إن الأجناس الأدبية تنشأ مثل أي فعل كلام آخر من تسنين خصائص استدلالية، سيتحتم علينا إذن، أن نعيد صياغة سؤالنا على النحو التالي: هل يوجد اختلاف ما بين الأجناس (الأدبية) وبين أفعال الكلام الأخرى؟ترتيل الصلاة فعل كلام، والصلاة جنس (يمكن أن يكون أدبياً أو غير أدبي)، فالفرق بينهما بسيط إذا أخذنا مثلاً آخر: الحكي فعل كلام، والرواية جنس أدبي حيث يحكى شيء ما، ومع ذلك فالفرق بينهما كبير، وأخيرا نسوق حالة ثالثة: السونيتة جنس أدبي إلا أنه ليس هناك نشاط كلامي يدل عليه فعل وإذن هناك أجناس أدبية لا تنحدر من فعل كلام أكثر بساطة منها.

يمكن إجمالاً، التفكير في ثلاث إمكانات إما أن الجنس مثل السونيتة، يسنن خصائص استدلالية كما قد يفعل ذلك أي فعل كلام آخر، وإما أن الجنس يتطابق مع فعل كلام له أيضا وجود غير أدبي، مثل الصلاة، وإما أنه ينحدر من فعل كلام عن طريق عدد معين من التحولات أو التكثيفات، مثلما هو الشأن في الرواية المتكونة انطلاقاً من فعل الحكي، والحالة الثالثة وحدها تقدم عملياً وضعاً جديداً: إذ في الحالتين الأوليين لا يختلف الجنس الأدبي في شيء عن الأفعال الأخرى، وهنا بالمقابل لا ننطلق مباشرة من خصائص استدلالية، بل من أفعال كلام أخرى متكونة من قبل، يتم الانتقال من فعل بسيط إلى فعل معقد، وهو الوحيد الذي يستحق معالجة منفصلة عن الأفعال الكلامية الأخرى. من ثم يتحول سؤالنا عن أصل الأجناس فيصير على النحو التالي:ما هي التحولات التي تتعرض لها بعض أفعال الكلام لكي تنتج أجناساً أدبية معينة؟

III

سأحاول الإجابة عن هذا السؤال من خلال تمحيص بعض الحالات الملموسة، وهذا الاختبار لطريقة الإجابة يتضمن منذ البدء أنه مثلما أن الجنس الأدبي ليس في حد ذاته واقعة استدلالية خالصة، ولا واقعة تاريخية محضاً، فإن مسألة الأصل النسقي للأجناس لا يمكن أن تقتصر على التجريد الأصل، وحتى إذا كان ترتيب العرض يقودنا توخياً للوضوح، من البسيط إلى المعقد، فإن ترتيب الاكتشاف يتبع طريقاً عكسياً، انطلاقاً من الأجناس الموضوعة تحت الدرس والملاحظة، نحاول أن نعثر داخلها على البذرة الاستدلالية.

سآخذ مثالي الأول من ثقافة مغايرة لثقافتنا: سآخذه من عند اللوبا سكان زايير، وقد اخترته بسبب بساطته النسبية."دعا" وجه دعوة، هو فعل كلام من الأفعال الأكثر شيوعاً، وبالإمكان تقليص عدد الصيغ المستعملة، فنحصل بذلك على دعوة طقوسية، كما يحدث عندنا في بعض الحالات الاحتفالية، لكن عند اللوبا يوجد جنس أدبي صغير منحدر من الدعوة ويمارس حتى خارج سياقه الأصلي، في المثال الذي سنورده يدعو ضمير المتكلم صهره إلى ولوج البيت.غير أن هذه الصيغة الصريحة لا تظهر إلا في الأبيات الأخيرة من الدعوة (ما بين البيت 29 و33، وذلك في نص موزون) والأبيات الثمانية والعشرون السابقة تشتمل على حكاية تروي لنا أن ضمير المتكلم هو الذي ذهب عند صهره، وأن هذا الأخير هو الذي دعاه، تبدأ الحكاية هكذا:

"ذهبت عند صهري

قال لي صهري: السلام عليك

وأنا قلت: السلام عليك أيضاً

بعد لحظات قال لي:

ادخل البيت إلخ..."

ولا تتوقف الحكاية هنا، بل تقودنا إلى حلقة أخرى حيث ضمير المتكلم يطلب أن يشاركه أحد في تناول وجبته، وتتكرر الحلقة مرتين:

"قلت يا صهري

نادِ أولادك

ليأكلوا معي هذه المعكرونة

قال صهري: أوه

الأولاد أكلوا

لقد ذهبواليناموا

قلت: أوه

أنت هكذا يا صهري

نادِ كلبك

قال صهري: أوه

لقد أكل الكلب

وذهب لينام..."

يأتي بعد ذلك انتقال مكون من بضعة أمثال، وفي الختام نصل إلى الدعوة المباشرة الموجهة هذه المرة من ضمير المتكلم إلى صهره.

بدون الدخول في التفاصيل، نستطيع أن نلاحظ أن بين الفعل اللفظي للدعوة وبين الجنس الأدبي "الدعوة" الذي يكون النص السالف مثلاً عنه، توجد عدة تحولات:

1- قلب لدوري المرسل والمرسل إليه "أنا" يدعو الصهر، والصهر يدعو "أنا".

2- إضفاء السرد على الحكاية، أو بدقة أكثر تضمين الفعل اللفظي للدعوة في فعل الحكي، فنحصل، بدلاً من الدعوة على حكي للدعوة.

3- التخصيص، لا يقتصر الأمر على توجيه الدعوة، بل هي أيضاً دعوة لتناول المعكرونة، ولا تقبل الدعوة وحسب، بل يرغب من يتقبلها بأن يشاركه أحد.

4- تكرار الموقف السردي نفسه، إلا أنه يشتمل على:

5- تنويع في الفاعلين الذي يضطلعون بالدور نفسه: تارة الأولاد، وتارة الكلب.

واضح أن هذا التعدد ليس شمولياً، غير أن يمدنا بفكرة عن طبيعة التحولات التي يتعرض لها فعل الكلام، وهي تحولات تنقسم إلى فئتين يمكن أن نسميها: أ- داخلية، وفيها يكون التحريف داخل فعل الكلام الأولي نفسه. وهذا ما نلاحظه في التحولات الموجودة في الأبيات 1، 3 إلى 5.ب- خارجية، حيث يتلاءم فعل الكلام الأول مع فعل ثانٍ، حسب علاقة من العلائق التراتبية، وهذا ما نجده في التحول الموجود في البيت 2، حيث "الدعوة" متضمنة في السرد.

لنأخذ الآن مثلاً ثانياً من ثقافة اللوبا نفسها، سيكون المنطلق من فعل كلام أكثر جوهرية وهو: سمى، أعطى، اسما، عندنا (يقصد في الثقافة الفرنسية) كثيراً ما تنسى دلالة دراسة الأعلام، فأسماء العلم تكتسب دلالة عن طريق استحضار سياق أو نتيجة للتداعي، وليس سبب الفونيمات التي تكونها، هذه الحالة ممكنة الحدوث عند اللوبا، إلا أنه إلى جانب هذه الأسماء الخالية من المعنى، نصادف أخرى يكون معناها معنى راهناً تماماً، ويكون إسنادها ناجماً عن هذا المعنى مثلاً:

لونجي تعني "شراسة"

موكونزا تعني "فاتح الجلد"

نجينيي تعني "ذكاء"

وبعيداً عن هذه الأسماء الرسمية نوعاً ما، يمكن للفرد أن يتلقى أيضا كنية إضافية قارة، قليلاً وكثيراً، أو تكون وظيفتها الإطراء، أو لمجرد التمييز اعتماداً على ملامح بارزة لدى الفرد، مثل اشتقاق الكنية من المهنة، ووضع هذه الكنى يقربها من الأشكال الأدبية، نسوق بعض الأمثلة عن أحد أشكال هذه الكنى وهو:أو أسماء الإطراء:

سيباندا وانسيندوميني: ركيزة يعتمد عليها

دليجي دياكوويكيشا مينا: ظل يحتمي به

كزوينيي كسينيي نكيلاند: منجل لا يخشى الأشواك.

نلاحظ أنه يمكن اعتبار الكنية بمثابة تمدد للأسماء، وفي جميع الحالات، توصف الكائنات كما هي أو كما يجب أن تكون، ومن الناحية التركيبية، يتم الانتقال من الاسم المنفرد (سواء كان موصوفاً أو صفة مشبهة) إلى التركيب الإسمي المكون من اسم، ومن صلة تميزه، دلالياً ننتقل من الكلمات المستعملة بمعناها اللفظي على الاستعمالات وهذه الكنى، مثلها مثل الأسماء، يمكنها أيضا أن تشير إلى أمثال أو أقوال مأثورة.

وأخيراً يوجد عند اللوبا، جنس أدبي واضح المعالم - ومدروس جيداً يسمى الكزالا، وهو عبارة عن أغان ذات أحجام متغيرة (قد تتجاوز ثماني مائة بيت)، "تستحضر مختلف الأشخاص والأحداث داخل قبيلة ما، وتمجد أعضاءها الميتين أو الأحياء، بإطراءات عظيمة، مشيدة بوقائعهم ومواقفهم الرفيعة". يتعلق الأمر، إذن من جديد، بخليط من الخصائص والإطراءات: فمن جهة يشار إلى نسب الأشخاص وإلى علائق بعضهم ببعض، ومن جهة ثانية تعزى إليهم صفات ممتازة، وإسناد هذه الصفات كثيراً ما يتضمن كنى تشبه ما ورد في الأمثلة التي ذكرناها، يضاف إلى ذلك أن شاعر البطولات يسائل الأشخاص ويحثهم على أن يسلكوا سلوكاً حسناً، وكل واحدة من هذه الطرائق تتكرر عدة مرات وكما هو واضح فإن جميع الملامح المميزة للكزالا، كانت موجودة بالقوة في الاسم الخاص، اسم العلم، وبكيفية أوضح في هذا الشكل الوسيط الذي كانت تمثله الكنية.

نعود الآن إلى المضمار المألوف لدينا أكثر، مضمار أجناس الأدب الغربي لنحاول معرفة ما إذا كان بالإمكان أن نلاحظ فيه تحولات مماثلة لتلك التي تميز الأجناس الأدبية عند اللوبا.

سآخذ كمثل أول، الجنس الأدبي الذي وصفته في كتابي: "مدخل إلى الأدب الفانتاستيك" إذا صح الوصف الذي قدمته، فإن هذا الجنس يتميز بالتردد الذي يستشعره القارئ عندما يواجه التفسير الطبيعي أو فوق طبيعي للأحداث المستحضرة، بدقة أكثر، العالم الموصوف هو عالمنا بقوانينه الطبيعية (لسنا في عالم "العجيب")، لكن داخل هذا العالم يقع حدث يصعب علينا أن نجد له تفسيراً طبيعياً، وإذن، فإن ما يسننه الجنس الأدبي هنا، هو خاصية تداولية للموقف الاستدلالي: أي وضع القارئ كما حدده الكتاب، (وهو وضع يمكن أن يقبله القارئ الفرد أولا يقبله)، هذا الدور للقارئ لا يظل في غالب الأحيان، ضمنيا بل يوجِد ممثلاً في النص ذاته من خلال ملامح شخصية-شاهدة ويسهل تحقيق تماهي أحدهما مع الآخر عن طريق إسناد وظيفة السارد إلى هذه الشخصية:فاستعمال

ضمير المتكلم يتيح للقارئ أن يتماهى مع السارد، ومن تم يتماهى مع هذه الشخصية - الشاهد التي تتردد عندما يتعلق الأمر بالتفسير الواجب إعطاؤه للأحداث الحاصلة.

لكي نبسط، نترك جانباً هذا التماهي المثلث بين القارئ بوضع يخص السارد المقدم لنا. إننا نجد عبارة في إحدى الروايات الفانتاستيكية الأكثر تمثيلية وهي: مخطوط عثر عليه سرقوسة لمؤلفها بوتوكي تلخص إجمالاً هذا الوضع، تقول تلك العبارة: "كدت أعتقد بأن الجن، لتخدعني، كانت قد حركت أجساد المشنوقين". نلاحظ التباس الموقف: فالحدث الفوق طبيعي مشار إليه بجملة إضافية، والجملة الأساسية تعبر عن موافقة السارد، إلا أنها موافقة تعدلها التقريبية، وهذه الجملة الأساسية تستتبع اللااحتمال الداخلي لما سيتلو، وبذلك تكون الإطار"الطبيعي" و"المعقول" الذي يريد السارد أن يبقى فيه (وبطبيعة الحال يريد أن يبقينا "نحن" فيه).

إن فعل الكلام الذي نجده في أساس الفانتاستيك، هو فعل معقد حتى إذا ما بسطنا الموقف قليلاً، وبالإمكان أن نعيد صيغته كما يلي: "ضمير المتكلم (الذي شرحنا وظيفته) فعل يدل على الموقف (مثل "ظن" "فكر" إلخ) + صياغة هذا الفعل باتجاه معنى الشك (وهي صياغة تتبع طريقتين أساسيتين: زمن الفعل الذي سيكون هو الماضي متيحاً بذلك إقامة مسافة بين السارد والشخصية، واستعمال ظروف الحال مثل: (تقريباً، ربما، بدون شك، إلخ) + جملة مضافة واصفة لحدث فوق طبيعي.

بهذا الشكل المجرد والمختزل يمكن لفعل الكلام الفانتاستيكي أن يجد نفسه خارج الأدب: سيغدو فعل الكلام لشخص ينقل حدثاً خارجاً عن إطار التفسيرات الطبيعية عندما لا يريد هذا الشخص أن يتخلى عن هذا الإطار نفسه، ويشركنا في شكه (قد يكون هذا موقفاً نادراً في أيامنا لكنه موقف واقعي في جميع الحالات). إن هوية الجنس الأدبي محددة بهوية فعل الكلام، وهذا لا يعني أن الهويتين متطابقتين، إن هذه النواة تغتني بمجموعة من التكثيفات في معناها البلاغي:

1- إضفاء السرد: لا بد من خلق موقف حيث يتمكن السارد من صوغ عبارتنا - الشعار، أو ما يرادفها.

2- تدرج، أو على الأقل، سير باتجاه واحد في ظهور الفوق طبيعي.

3- تناسل تيماتي: بعض التيمات، مثل الانحرافات الجنسية أو الحالات القريبة من الجنون، تحظى بالأفضلية على الموضوعات الأخرى.

4- تمثيل لفظي: يستغل مثلاً التردد الذي يمكن أن نحس به عند الاختيار بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في تعبير ما.

وجميع هذه التيمات والطرائق حاولت أن أصفها في كتابي سالف الذكر.

تأسيساً على ذلك، يمكن القول: إنه لا يوجد فرق بين جنس الفانتاستيك، وبين الأجناس التي صادفناها في الأدب الشفهي لشعب اللوبا، حتى لو ظلت هناك فروق في الدرجة، أي في مقدار التعقيد. إن الفعل اللفظي المعبر عن التردد الفانتاستيكي هو أقل شيوعا من ذلك الذي يقوم على التسمية أو الدعوة، إنه ليس فعلاً لفظياً أقل من الأفعال الأخرى، وربما كانت التحولات التي يتعرض لها ليصبح جنساً أدبياً أكثر عدداً وتنوعاً من تلك التي عودنا عليها أدب اللوبا، إنها تبقى هي أيضا تحولات من الطبيعة نفسها.

السيرة الذاتية جنس أدبي آخر خاص بمجتمعنا، نال من الوصف الدقيق قدراً يسمح لنا بأن نسائله من منظورنا الراهن ولكي نعبر ببساطة، نقول: إن السيرة الذاتية تتحدد بهويتين اثنتين: - هوية الكاتب مع السارد - وهوية السارد مع الشخصية الرئيسية.

والهوية الثانية واضحة: إنها هي تلك التي تلخصها أداة التصوير "ذاتي" والتي تسمح بتمييز السيرة الذاتية عن السيرة (البيوغرافيا) أو عن المذكرات، أما الهوية الأولى فهي أكثر دقة: إنها تفصل السيرة الذاتية (وكذلك السيرة والمذكرات) عن الرواية، حتى ولو كانت هذه الأخيرة محملة بعناصر مستمدة من حياة الكاتب، إن هذه الهوية تفصل إجمالاً، جميع الأجناس "الإحالية" أو "التاريخية" عن جميع الأجناس "التخيلية" فواقعية المرجع المشار إليها بوضوح ما دام الأمر يتعلق بكاتب الكتاب نفسه، وهو الشخص المسجل في الحالة المدنية بمسقط رأسه.

يتعلق الأمر، إذن بفعل كلام، يسنن في آن، خصائص دلالية (وهذا ما تستتبعه هوية السارد-الشخصية، لا بد من الحديث عن الذات) وخصائص تداولية (عن طريق هوية الكاتب-السارد، إذ هناك زعم يقول بالحقيقة لا بنسج تخيل). وبمثل هذا الشكل نجد أن هذا الفعل للكلام منتشر كثيراً خارج الأدب: إنه يطبق في كل مرة يحكي فيها أحد عن نفسه، ومن الأشياء المثيرة للفضول، أن

نلاحظ أن دراسات "لوجون" التي اعتمدت عليها هنا في تقديم وصف لهذا الجنس الأدبي، قد أثبتت عملياً هوية فعل الكلام الذي ما هو إلا نواة الجنس، وهذا الانزلاق في الموضوع كاشف: فهوية الجنس تأتي إليه من فعل الكلام الذي هو في أساسه الحكي عن الذات. وهذا يمنع، لكي يصبح جنساً أدبياً، من أن يتعرض هذا العقد الأولي لتحولات عديدة (أترك للمختصين في دراسة هذا الجنس الاهتمام بتتبع هذه التحولات وإثباتها).

ما هي حقيقة الأمر بالنسبة لأجناس أكثر تعقيداً مثل الرواية؟لا أجرؤ على الانغمار في صوغ التحولات الكامنة وراء ميلادها، لكن باستطاعتي أن أقول مبرهنا على نوع من التفاؤلية، بأن سيرورة التحول هنا أيضاً لا تبدو مختلفة كيفياً عن سابقاتها، وسيكون مصدر صعوبة دراسة "أصل الرواية" بهذا المعنى، آتياً فقط من الاندماج اللامنتهي لأفعال الكلام بعضها في بعض، وسيكون على رأس الهرم العقد التخييلي (وإذن: تسنين خاصة تداولية) سيستلزم بدوره تعاقب عناصر وصفية وسردية، أي التعاقب بين وصف حالات مثبتة وأفعال تجري في الزمن، (تجدر ملاحظة أن هذين الفعلين للكلام متناسقان فيما بينهما، وليسا متداخلين كما في الحالات السابقة) تضاف إلى ذلك إرغامات متصلة بالمظهر اللفظي للنص(تعاقب خطاب السارد وخطاب الشخوص الروائية)، وبالمظهر الدلالي (الحياة الشخصية مع تفصيل اللوحات الكبيرة المصورة للفترة الزمنية) وهكذا دواليك.

إن التعداد السريع الذي قمت به، لا يختلف عن الدراسات التي أمكن تخصيصها لجنس الرواية سوى في اختصاره وعموميته، ومع ذلك فالاختلاف قائم: إن ما ينقص عرضي هو ذلك المنظور-زحزحة بسيطة، وربما الإيهام المنحدر من المنظار- الذي يتيح لنا أن نبصر بأنه ليس هناك هوة فاصلة للأدب عما ليس إياه، وبأن الأجناس الأدبية تجد أصلها، بكل بساطة، داخل الخطاب البشري.

مفهوم الأدب[3]

– 1 -

قبل أن أغوص في أعماق "ماهية الأدب؟"، علي بالتمسك بطوق نجاة خفيف: فلن ينصب تساؤلي، بالدرجة الأولى، على وجود الأدب ذاته، ولكن على الخطاب الذي يحاول أن يتحدث عنه، وذلك كما سنرى. فالفرق يكمن في المسار وليس في الهدف النهائي. ولكن من سيقول لنا إن الطريق المتبع ليس له فائدة تعادل فائدة نقطة الوصول؟

يجب علينا في البدء أن نشك في مشروعية مفهوم الأدب، فليس من المسلم بالأدب وجود الكلمة أو كونها تستعمل في المؤسسة الجامعية.ويمكن أن نرى لهذا الشك أسباباً تجريبية أولا، فنحن لم نكتب بعد التاريخ الكامل لهذه الكلمة ولا معادلاتها في مختلف اللغات والعصور، لكن نظرة سريعة بل سطحية في هذه المسألة تكشف لنا أنها لم تكن حاضرة دوماً، ذلك أن كلمة "الأدب" بمعناها الحالي حديثة عهد في اللغات الأوروبية: إن تاريخها يعود إلى القرن الثامن عشر في أقصى الحدود. فهل يعني هذا أن الأمر يخص ظاهرة تاريخية، وليس ظاهرة "سرمدية"؟ من جهة أخرى، ثمة لغات (كاللغات الإفريقية) لا تعرف تعبيراً نوعياً تحدد به كل المنتوجات الأدبية. ونحن لم نعد في عصر ليفي برول حيث نجد شرح هذا النقص في الطبيعة"البدائية" المشهورة لهذه اللغات. فهي لغات لا تعرف التجريد، ونتيجة لذلك، لا تعرف أيضاً الكلمات التي تميز بين الجنس والنوع. أضف إلى هذه الملاحظات الأولية، مابات يعرفه الأدب في الوقت الراهن من تشتت، فمن ذا الذي يجرؤ اليوم على الفصل بين ما هو أدب وما لا يمت بصلة إليه؟ فهناك أصناف من الكتابات لا تحصى تعرض نفسها علينا ضمن منظورات متناهية الاختلاف.

ليست هذه الحجج نهائية: ويستطيع المفهوم أن يمتلك الحق في الوجود دون أن تكون له كلمة معينة من الكلمات تتناسب معه. ولكن هذا يذهب بنا نحو شكل أول فيما يخص السمة "الطبيعية" للأدب. ومع ذلك هو قائم بالفعل؟ أمن التجربة نحن ندرس الأعمال الأدبية في المدرسة، ثم في الجامعة. كما نرى هذا النوع من الكتب في حوانيت مختصة. ونحن معتادون أن نذكر المؤلفين "الأدبيين" في الأحاديث العامة.

يعمل الكيان الأدبي ضمن علاقات شخصية متداخلة، كما يعمل ضمن علاقات اجتماعية. ها هنا أمر يبدو لا اعتراض عليه. ولكن على أي شيء تم البرهان هنا؟ لقد تم على أنه ضمن نظام أكثر اتساعاً، والذي هو مجتمع ما، أو ثقافة ما، ثمة عنصر متميز نرجع إليه عندما نستخدم كلمة "الأدب" فهل تم البرهان في الوقت نفسه على أن كل المنتوجات الخاصة التي تضطلع بهذه الوظيفة تشترك في طبيعة عامة، ويحق لنا أيضا أن نميزها، لا أعتقد أبداً.

سنسمي "وظائفياً" الفهم الأول للكيان، أي ذلك الفهم الذي يميزه كعنصر ضمن نظام أكثر اتساعاً. وذلك لأن هذه الوحدة "تفعل" فيه. وسنسمي الفهم الثاني للكيان "بنية"، حيث نريد أن نرى إذا كانت كل القضايا التي تضطلع بالوظيفة ذاتها تشترك في الخصائص نفسها. وعلى هذا الأساس، يجب على وجهات النظر الوظيفية البنيوية أن تكون متميزة بدقة، حتى وإن كنا نستطيع أن نمر من واحدة إلى أخرى. ولنأخذ موضوعاً مختلفاً لكي نوضح معنى التمييز: تضطلع الدعاية اضطلاعاً أكيداً بوظيفة محددة في مجتمعنا. لكن المسألة الخاصة بهويتنا تصبح أكثر تعقيداً عندما يدور تساؤلنا ضمن منظور بنيوي. تستطيع أن تتخذ وسائط إعلامية مختلفة مرئية أو سمعية (وهناك أخرى). وتستطيع أن تستمر أو ألا تستمر في الزمن، وأن تكون متصلة أو منفصلة. كما تستطيع أن تستخدم آليات متعددة مثل الإثارة المباشرة، أو غير المباشرة، أو الوصف أو الإشارة، أو الجملة المضادة، وهكذا دواليك. ولكن إذا دققنا النظر فسنرى أن الكيان البنيوي لا يتناسب بالضرورة مع الكيان الوظيفي الأكيد. ذلك لأن الوظيفة والبنية لا يستدعيان بعضهما بعضاً بشكل دقيق، وإن كنّا نستطيع ملاحظة قرابة ما بينهما. وهنا نرى خلافاً في وجهة النظر بالأحرى، وليس خلافاً في الموضوع: فإذا ما اكتشفنا أن الأدب (أو الدعاية) عبارة عن مفهوم بنيوي، فإنه يترتب علينا أن نوضح وظيفة عناصره المكونة. وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي، "الدعاية" يشكل جزءاً من بنية، ولنقل إنها بنية المجتمع. وعلى هذا، فإن البنية تكون جزءاً من الوظائف، وإن الوظائف تخلق البنية، ولكن بما أن وجهة النظر هي التي تبني موضوع المعرفة، فإنه يتعذر اختزال الاختلاف على الأقل.

إن وجود كيان وظيفي أدبي لاغٍ يستلزم، إذن أبداً، وجود كيان بنيوي (وإن كان هذا يدعونا لكي نبحث، فلعل الأمر ليس كذلك). وما دامت الحال هكذا، فإن التعريفات الوظيفية للأدب (تكون بما يفعله الأدب، وليس بالأحرى من حيث هو كائن) عديدة جداً. ويجب ألا نعتقد أن هذا الطريق يقود إلى علم الاجتماع: فعندما يتساءل فيلسوف مثل /هايدغر/ عن جوهر الشعر، فإنه يلتقط أيضاً مفهوماً وظيفياً. وأما القول إن "الفن هو بدء بتنفيذ الحقيقة"، أو إن "الشعر هو أساس الكائن عبر الكلام"، فإن هذا يعني إبداء رغبة فيما يجب أن يكونه الواحد أو الآخر. وذلك دون الإفصاح بشيء عن الآلية الخاصة التي تجعلهما أهلاً لهذه المهمة. ولكي تكون ثمة وظيفة أنطولوجية، لن تبقى على الأقل هناك وظيفة. وفيما عدا ذلك فإن هايدغر يرى أن الكيان الوظيفي لا يتناسب مع الكيان البنيوي، وهو يقول في مكان آخر من بحثه: "إن المسألة تتعلق بفن عظيم فقط". وأما نحن، فإننا لا نملك هنا أي معيار داخلي يسمح لنا بالتحقق من هوية كل عمل فني (أو من الأدب). لو كنا نملك تأكيداً فقط عندما يجب لجزء من الفن (الأفضل) أن يفعل.

إنه من الممكن إذن، ألّا يكون الأدب إلا كياناً وظيفياً، ولكنني لا أقف هنا الآن، وأرى، وإن كنت سأصاب بالخيبة في نهاية المطاف، أن للأدب كياناً بنيوياً أيضاً وإن بحثي يسعى لمعرفة. وهناك متشائمون آخرون سابقون في هذا الطريق. وأستطيع أن أطلق الأسئلة التي طرحوها. وسأحاول دون الدخول في التفاصيل التاريخية أن أفحص النموذجين الأكثر تواتراً للحلول التي اقترحت. هناك تعريف أولي للأدب يستند على خصوصيتين متميزتين أو بصورة عامة يمكن القول إن الفن محاكاة، محاكاة تختلف باختلاف المواد المستعملة. أما الأدب فهو محاكاة بوساطة اللغة، كما أن الرسم محاكاة بوساطة الصورة. وإذا خصصنا فيمكن أن نقول إنه ليس أية محاكاة، ذلك لأننا لا نقلد بالضرورة الواقع، ولكن نقلد أيضاً الكائنات وأفعالاً ليس لها وجود ولهذا فإن الأدب تخييلي: وهذا هو تعريفي البنيوي الأول.

لم تتشكل صياغة هذا التعريف في يوم واحد. فقد تم استخدام مصطلحات متنوعة جداً، ولكن يمكن أن نفترض أن هذا التعريف الذي رآه أرسطو عندما تحقق أولاً، أن التمثيل الشعري مساوق للتمثيل الذي تصنعه الألوان والصورة، كما تحقق ثانياً أن الشعر يعالج العام، وأن الأخبار تعالج الخاص، وترمي هذه الملاحظة إلى شيء آخر في الوقت نفسه: لا تشير الجمل الأدبية إلى الأفعال الخاصة. والسبب أن هذه الأفعال هي وحدها قادرة على إنتاج نفسها واقعياً. وغير هذا فإنه من الممكن أن يقال في عصر آخر: إن الأدب قرين الكذب. وقد نبه فراي على الالتباس القائم في

المصطلحات: "خرافة" تخييل- فهي تحيل إلى الأدب. ولكن هذا ليس عدلاً: فالجمل التي تكوّن النص الأدبي لا تعد خطأً ولا صواباً. ولقد لاحظ المنطقيون الحديثون الأول، كفيرج مثلاً، أن النص الأدبي لا يخضع إلى اختبار الحقيقة، وهو ليس صحيحاً ولا خاطئاً، ولكنه تخييلي بالتحديد. ولقد أصبح هذا التعبير اليوم موضع اتفاق عام.

هل يعتبر هذا التعريف مرضياً؟ إذ يمكن لنا أن نتساءل، ولعلنا هنا قمنا بعملية إبدال لنتيجة من نتائج كائن الأدب ووضعناها موضع تعريفه. ولا شيء يمنع أن تلقى حكاية تحكي حادثة واقعية كشيء أدبي. ويجب من أجل هذا ألا نغير شيئاً في تركيبتها، ولكن يجب أن نقول لأنفسنا فقط إننا لا نهتم بحقيقتها، لأن قراءتنا لها تتم كقراءتنا "الشيء" أدبي. ونستطيع أن نفرض قراءة أدبية على نص من النصوص: ومع ذلك، فإن السؤال عن الحقيقة لا يطرح، لأن النص الأدبي، لا يقبل عكس ذلك.

وعوضاً عن تقديم تعريف للأدب، فقد ذهبنا إلى تقديم إحدى خواص إدراكه، وذلك بشكل غير مباشرة. ولكن هل يمكن أن نحافظ على هذا فيما يخص كل أدبي؟ وهل يكون من قبيل المصادفة أن نطبق إرادياً كلمة "المتخيل" على جزء من الأدب (رواية - قصة - مسرح)، ولكن سيكون من الصعب، بل من المستحيل أن نطبق هذا على أجزائه الأخرى كالشعر مثلا؟ وأود أن أقول إن كل شيء يشبه الجملة الروائية. فهي ليست صواباً ولا خطأ، وإن كانت تصف حادثة من الحوادث. وكذلك الجملة الشعرية، إنها ليست متخيلة ولا متخيلة: والسؤال لا يطرح باعتبار أن الشعر لا يحكي شيئاً، ولا يشير إلى أي حادثة. إن الشعر يكتفي في معظم الأحيان، بشكل تأمل، أو انطباع،والمصطلح الخاص "متخيل" لا ينطبق على الشعر، لأنه يجب على المصطلح العام المحاكاة أو التمثيل أن يفقد معناه المحدد لكي يبقى ملائماً. وإن الشعر لا يستدعي في معظم الأحيان أي واقع خارجي، لأنه يكتفي بنفسه، وتصبح المسألة أكثر تعقيداً، خاصة عندما نتجه نحو أجناس صغيرة من حيث وصفها، ولكنها ليست أقل حضوراً مما تبقى في الآداب العالمية كالصلوات والمواعظ والأحاجي، وكل نوع منها يطرح قضايا مختلفة، فهل سيقال لنا إنها تحاكي أيضاً، أم ستستبعد عن مجموع الوقائع المشار إليها بمصطلح الأدب.

وإذ كان كل شيء يدخل في عداد الأدب هو بالضرورة تخييلي لا يعد بالضرورة أدباً. ولنأخذ على ذلك مثلاً "حكاية الحالة" لفرويد: إنه لن يكون ملائماً أن نتساءل: إذا ما كانت الطوارئ في حياة هانس أو رجل الذئاب صحيحة أو غير صحيحة. ذلك لأنها جميعا تتقاسم نظام التخييل

تماماً. وكل ما يمكن قوله إنها تخدم بشكل جيد أو سيئ أطروحة فرويد. ونضرب مثلاً مختلفاً آخر: هل ندخل كل الأساطير في الأدب (بينما هي في واقع الأمر تخييلية بالتأكيد)؟.

لست أول من ذهب إلى نقد مفهوم المحاكاة في الأدب والفن. فلقد تمت محاولات، طوال الفترة الكلاسيكية الأوروبية، لتعديلها لكي تصبح كل النشاطات الممكنة، ولكنه في الواقع ينطبق على أشياء أخرى، ويحتاج إلى تخصيص يضم إليه: إذ يجب على المحاكاة أن تكون فنية، وهذا يعني إعادة تعريف المصطلح في دال التعريف، إلا أنه في بعض نواحي القرن الثامن عشر، حدث تغيير ما: فعوضا عن تكييف التعريف القديم، نرى أن اقتراح تعريف آخر، جديد تماماً. ولا شيء يبدو أكثر إيحاء بهذا الصدد من عنواني النصين اللذين كانا علامة فارقة ميزت حدود الفترتين. ففي ردها (الراهب باتو/ إلى مبدأ واحد، هذا المبدأ هو محاكاة كالطبيعة الجميلة. كما ظهر في عام (1785) عنوان آخر لكارل فيليب مورتيز هو بحث اجتماع كل الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم الإنجاز لذاته. وهكذا نرى أن الفنون الجميلة قد اجتمعت مجدداً، ولكن اجتماعها هذه المرة قد تم باسم الجميل، وصار فهمه (الإنجاز ذاته).

وفي الواقع، فقد تمركز التعريف الكبير الثاني للأدب ضمن مفهوم الجميل. وتفوق هنا فعل "أعجب" على فعل "علم"، ثم توضح مفهوم الجميل في نهاية القرن الثامن عشر، وذلك بتثبيت السمة اللازمة، غير الأداتية للعمل. وصار مفهوم الجميل الآن يعرف بطبيعته اللانفعية. وذلك بعد أن كان يخلط بين النفعي وقد كتب مورتيز: "إن الجميل الفعلي هو أن الشيء لا يعني الشيء سواه، ولا يدل على شيء إلا هو، ولا يحتوي إلا على نفسه وهو كل تام بذاته". وإذا كانت الحال كذلك، فإن الجميل يعرف الفن: "إذا لم يكن للعمل الفني من سبب في وجوده إلا أن يدل على شيء خارج عنه، فإنه يصير بهذا عبارة عن قطعة غيار، بينما المقصود، في حالة الجميل، وليس بسبب منفعة مهما كانت. وكذلك الموسيقى، فالأصوات تحمل قيمتها في ذاتها، والأدب أخيراً، ليس أداة، إنه لغة قيمتها في ذاتها. أو كما يقول نوفاليس: إنه تعبير للتعبير". ويمكننا أن نرى شرحاً أكثر تفصيلاً لهذا الانقلاب في القسم المركزي من كتابي "نظريات الرموز".

وتبنى الرومانسيون الألمان الدفاع عن هذا الموقف، ونقلوه إلى الرمزيين، فتمت السيطرة على كل الحركات الرمزية وما بعدها في أوربا، وأكثر من ذلك، فقد صار هذا الموقف نقطة انطلاق لأولى المحاولات الحديثة التي عملت على إبداع "علم للأدب". وغدا انطلاقاً دائماً من المسلمة

نفسها سواء في الشكلانية الروسية أولا في النقد الأمريكي الجديد، وهكذا راحت الشعرية تركز على الرسالة نفسها. ولا يختلف الأمر اليوم عن سابقه، فالمنظور السائد هو السائد، وإن تغيرت الصياغة.

إن تعريفاً كهذا للأدب لا يستحق في الواقع أن يسمى بنيوياً. وقد قيل هنا ما على الشعر أن يفعله، أما عن الكيفية التي يصل بها فلا شيء. ولكن الهدف الوظيفي ألحق، في وقت مبكر، بالرؤية البنيوية، فأخذ وجود العمل يساهم أكثر مما تبقى في جعلنا نلاحظه لذاته، وهذه هي سمته النظامية. وقد سبق لـ"ديدرو" أن عرف الجميل بالنظام وبالشكل، وهذا أمر تجاوزه اسم "البنيوية". وتميزت الدراسات الشكلانية للأدب بكونها دراسات لنظام الأدب، ولنظام العمل الأدبي (وهي على هذا الأساس أقامت الشعرية الحديثة). وصار الأدب، إذن، لغة منظمة تجذب الانتباه إليها، وأضحت غاية ذاتها وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني.

لنقم بفحص هذه الفرضية أيضاً. هل اللغة الأدبية هي الشيء النظامي الوحيد؟ والجواب هو: لا، دون أي تردد هذه المرة. فليس فقط في الخطاب المقارن عادة بالخطاب الأدبي - والدعاية من ضمن ذلك نلاحظ نظاماً دقيقاً أو في إواليات متطابقة مثل (القافية، تعدد المعاني... إلخ) ولكن أيضاً في تلك التي هي أكثر بعداً من حيث المبدأ. وهل يمكننا أن نقول: إن الخطاب القانوني أو السياسي ليس خطاباً منظماً، ولا يخضع لقواعد دقيقة؟.

ليس من قبيل المصادفة على كل حال إذا كانت البلاغة قد وضعت إلى جانب الشعرية في زمن استمر حتى عصر النهضة وكان قائماً في اليونانية القديمة واللاتينية، (ويجب أن نقول أيضاً: إن الشعرية لم تأتِ إلا بعد البلاغة ومن مهامها أن تقنن قوانين الخطاب غير الأدبي. ولعلنا نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنتساءل عن مدى ملاءمة مفهوم مثل "نظام العمل" وذلك على وجه التحديد بسبب السهولة الكبرى التي نستطيع معها دائماً أن نقيم مثل هذا "النظام"، فاللغة لا تحتوي على عدد محدد من الصوائت "phonémes" وعلى الأقل أيضاً من السمات المميزة، أما الفئات القاعدية لكل مجموعة من مجموعات الصيغ الصرفية فعددها قليل جداً، ولذا كان التكرار شراً لا مناص منه، وهو بعيد عن الصعوبة. ونحن نعلم أن سوسير كان قد وضع فرضية للشعر اللاتيني. وبحسب هذه الفرضية فإن الشعراء يسجلون في تركيب القصيدة. وتقود هذه الفرضية إلى طريق مسدودة، وليس ذلك بسبب نقص البراهين، ولكن بسبب جوهريتها: ففي القصيدة الطويلة نسبياً، نستطيع أن نعثر على مجموعة من الأشياء المكتوبة فيها، ولماذا نحدد أنفسنا بالشعر فقط: "فقد كانت

هذه العادة طبيعة ثانية لكل الرومان المثقفين الذين كانوا يأخذون الكلام ليقولوا الكلمة الأكثر فقداناً لمعناها"، وهل كان الرومان كذلك فقط؟ يذهب سوسير إلى الإشارة إلى نص لاتيني كان يعطي تمريناً للتلاميذ في المدرسة التي تحمل هذا الاسم في القرن التاسع عشر، ولتعس حظه فإن مؤلف النص كان تلميذاً في كامبريدج في القرن السابع عشر، وتم تحوير النص وتدريسه في أيتون بعد مائة سنة من هذا.

وإذا وجد النظام بهذ السهولة في كل مكان، فإن هذا لا يعني أنه لا يوجد في مكان آخر، ولنضرب على ذلك مثلاً البرهان التالي: هل كل نص أدبي يعتبر نصاً نظامياً، إلى درجة أننا نستطيع أن نقول عنه إنه "غائي الذات" لازم غير شفاف؟ إننا نستطيع أن نتصور جيداً معنى هذا القول عندما يطبق على القصيدة كموضوع تام بنفسه. كما كان يمكن لمورتيز أن يقول، ولكن ما شأن الرواية بهذا. إن الفكرة التي تقول إنها ليست إلا "قطعة من الحياة" لا اصطلاح فيها، بعيدة عني- أي لا نظام لها إذن. ولكن هذا النظام لا يجعل اللغة الروائية "غير شفافة"، إنه على العكس من ذلك، يؤدي في (الرواية الأوروبية الكلاسيكية على الأقل) إلى عرض المواضيع والحوادث، والأفعال والشخصيات. ولكن هل سيقال: إن الهدف الأخير للرواية لا يكمن في اللغة، ولكن في الأولية الروائية، وإذن ما هو "غير شفاف" في هذه الحالة، إنما هو العالم المعروض، غير أن هذا التصور للشفافية (أو اللاتعددية وغائية الذات) ينطبق أيضاً على أي حديث من الأحاديث اليومية.

- 2 -

لقد قامت في عصرنا هذا محاولات عدة لدمج الأدبين معاً، ولكن أي واحد من التعريفين لم يؤخذ بمعزل عن الآخر، ولم يكن مرضياً فعلاً، فإن إضافة الواحد إلى الآخر لا تقودنا نحو تقدم أكثر، وكي يتم تلافي الضعف فيهما، يجب أن يكونا منفصلين، عوضاً عن إضافتهما إلى بعضهما أو خلطهما. وهذا هو ما يجري، مع الأسف، عادة.

يعالج رينك قضية طبيعية الأدب في فصل كتابه "نظرية الأدب" وهو كتاب كلاسيكي قام بتأليفه كل من "ويليك" و"ارين"، إنه يلاحظ بادئ ذي بدء أن الأداة الأكثر بساطة لحل القضية تكمن في تحديد الاستعمال الخاص للغة في الأدب، ويذهب إلى إقامة ثلاثة استعمالات رئيسية: أدبي، وعادي، وعلمي. ثم يقابل بين الاستعمال الأدبي والاستعمالين الآخرين تباعا. فإزاء العلم، يكون الأدب "إيحائيا" أي يكون غنياً بالمشتركات والغموض. كما يكون عديم الشفافية، بينما تكون الإشارة

في الاستخدام العلمي (شفافة، أي دون أن تشد الانتباه إليها، توجهنا دون غموض)، كما تكون متعددة الوظائف: ليس فقط مرجعية، ولكن أيضاً تعبيرية ودرامية، وفي مقابل الاستعمال العادي فإن الاستعمال الأدبي نظامي (تنظم اللغة الشعرية موارد اللغة العادية وتكثفها) وهي غائية الذات، وذلك لأنها لا تجد تبريراً لها خارجها.

باستطاعتنا أن تصور هنا أن ويليك نصير لتعريفنا الثاني للأدب. فالتركيز المنصب على وظيفة من الوظائف (مرجعية، تعبيرية ذرائعية)، يقودنا إلى خارج الأدب حيث تكون قيمة النص في نفسه (وهذا ما سنسميه بالوظيفة الجمالية، وهذه هي أطروحة جاكوبسون وميكاروفيسكي منذ ثلاثينيات هذا القرن)، أما النتائج البنيوية لهذه التوجهات الوظيفية فهي: الاتجاه إلى إقامة النظام، وإبراز قيمة كل الموارد الرمزية، للإشارة إلا أنه يتابع اتجاهاً آخر، يبدو في ظاهره أنه يتابع التعارض بين الاستعمال العادي والاستعمال الأدبي، يقول ويليك: تكون طبيعة الأدب أكثر وضوحاً على صعيد المرجع لأننا نرجع في الأعمال الأدبية إلى عالم متخيل، وخيالي، فأقوال رواية ما، وقصيدة ما ومسرحية ما ليست صادقة حرفياً، وهي ليست أقوالاً منطقية، ويختتم هنا قائلاً: "إن السمة المميزة للأدب تكمن في "التخييل".

ويمكننا أن نقول بطريقة أخرى: إننا عبرنا دون أن نلاحظ، من التعريف الثاني إلى التعريف الأول للأدب، ذلك لأن الاستعمال الأدبي لا يعرف بسمته النظامية (أو بغائية الذاتية) ولكنه بالتخييل والأقوال الصادقة أو الكاذبة، فهل هذا يعني أن الواحد يساوي الآخر، ولكن قولاً كهذا يستحق أن نصوغه (دون أن نتكلم عن إثباته)، ونحن لا نحرز تقدماً عندما يجمع ويليك رأيه بأن كل هذه المصطلحات (نظام، نسق، وعي الإشارة، والتخييل) ضرورة لتمييز العمل الفني، والسؤال الذي أطرحه بالتحديد هو: ما هي العلاقات التي تجمع بين هذه المصطلحات؟

يثير نورثروب فراي القضية نفسها في الفصل "جمل فصيحة ووصفية": الرمز تعليل وإشارة" وذلك في كتابه "علم تشريح النقد"، يبدأ هو أيضاً بهذا، فيميز بين الاستعمال الأدبي للغة وغير الأدبي (الذي يجمع بين العلمي والعادي كما فعل ويليك).

إن التقابل التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو شيء لا تكونه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ونحو إشارات أخرى)، وإن التقابلات بين مركز نابذ ومركز جاذب، بين جمل وصفية وجمل فصحية، بين رموز إشارية ورموز تعليلية، تتسق مع التمييز الأول، ولذا فإن

التوجه الداخلي هو الذي يميز الاستعمال الأدبي، ويجب أن نلاحظ أن كلاً من فراي وويليك لا يؤكدان البتة الحضور المطلق لهذا التوجه في الأدب ولكنهما يشيران إلى هيمنته.

هنا أيضاً سنقف ثانية على عرض آخر لتعريفنا الثاني للأدب. وننزلق بهذا مرة ثانية إلى التعريف الأول قبل أن نلاحظ ذلك. كتب فراي ما يلي: "يكون التوجه النهائي للمعنى داخليا في كل البنى الشفوية الأدبية. وإن ضرورات المعنى الخارجي ثانوية؟ لأن الأعمال الأدبية لا تدعى بأنها تصف أو تؤكد، وهذا يعني إذن أنها ليست صادقة ولا كاذبة.... وتتبع قضايا الواقع أو الحقيقة في الأدب هدف الأدب الجوهري، الذي هو إنتاج بنية تجد مبررها في نفسها. ولهذا فإن قيمة الإشارة للرموز أقل أهمية منها باعتبارها بنية للحوافز الموصولة. وفي هذه الجملة الأخيرة، لا تتعارض الشفافية مع اللاشفافية، ولكن التخييل هو الذي يتعارض (ونعني الانتماء إلى النظام: صادق/ كاذب).

إن كلمة داخلي هي التي سمحت بهذا المرور، لأنها مسجلة في كلا المتقابلين. فمرة تأخذ صفة المترادف مع "كثيف- غير شفاف". ومرة تكون مرادفاً لمتخيل الاستعمال الأدبي للغة استعمال داخلي، وخاصة عندما يتم التركيز على الإشارات نفسها، وكذلك عندما يكون الواقع المستدعى بها تخييلياً. وربما سيكون خارج المشترك اللفظي (وإذن خارج الاختلاط البدائي) ثمة تلازم متبادل بين المعنيين لكلمة "داخلي": ربما كان كل "تخييل" غير شفاف، وهذا ما يوحي به فراي فيما يبدو، عندما يؤكد في صفحة تالية أنه إذا التزم كتاباً تاريخياً بمبدأ التماثل (النظام، غائية الذات) فإنه يدخل بهذا ميدان الأدب، أي ينطلق من التخييل. ولنحاول أن نرى إلى أي حد يكون فيه هذا التلازم المضاعف واقعياً. ولعل هذا سيوضح لنا طبيعة العلاقة بين تعريفينا للأدب.

لنفترض أن كتاب التاريخ يلتزم بمبدأ التماثل (وبعد إذن من الأدب، وذلك بموجب تعريفنا الثاني)، فهل سيصبح لهذا السبب وظيفياً (أي أدبياً بموجب تعريفنا الأول). لا. ربما سيصبح كتاباً سيئاً للتاريخ، ذلك أنه لكي يحافظ على التمثلاث، سيكون مهيئاً لتشويه الحقيقة. ولكن المرور قد تم بين صادق وكاذب، وليس بين صادق كاذب من جهة وخيالي من جهة أخرى. والحال كذلك بالنسبة لخطاب سياسي، حيث يمكنه أن يكون على درجة عالية من النظام. فإذا كان هذا هكذا، فلن يكون تخييلياً من أجل ذلك. وهل ثمة فرق جذري في نظام نص بين قصة رحلة واقعية وقصة رحلة من الخيال، (تكون الأولى تخييلية، والثانية غير وظيفية)؟ إن هدف النظام، والقصد المنصب على التنظيم الداخلي لا يستلزمان أن يكون النص تخييلياً. إن أحد مجاري الإلزام غير سالك.

ما هو شأن الآخر؟ هل يؤدي التخييل بالضرورة إلى هدف البنية؟ يتعلق الأمر بالمعنى الذي نعطيه لهذا التعبير الأخير. فإذا أخذناه بالمعنى الضيق للتكرار، أو بمعنى ظهور المقاطع نفسها ضمن السيرورة ثانية، كما تفترض ذلك بعض ملاحظات فراي، فمن المؤكد أن هناك نصوصاً تخييلية خالية من هذه الخصوصية: يمكن لمنطق التتابع والسببية أن يحكم القصة وحدها (وإن كان هذا النوع من النصوص نادراً) أما إذا أخذناه بالمعنى الموسع "لحضور تنظيم من التنظيمات" حينئذ تكون كل النصوص حائزة على هذا التوجه الداخلي. ولكن سيصعب علينا إيجاد نص لا يقوم بذلك. ونستنتج من هذا أن الإلزام الثاني ليس أكثر دقة، وسنرى أن التقابلين يتداخلان دون أن يكونا متمفصلين.

كل ما نستطيع أن نستفيده من هذا، هو أن التعريفين يسمحان لنا أن نضع في حسابنا عدداً من الأعمال المتصفة عادة بالأدبية، ولكن ليس كل الأعمال، وأنها تقيم فيما بينها علاقة قرابة متبادلة، ولكنها لا تقيم علاقة تلازم. وإننا ما زلنا في ميدان التقريب.

- 3 -

ربما يفسر إخفاق استثماري طبيعة السؤال الذي طرحته على نفسي، فلقد تساءلت باستمرار: ماذا يميز الأدب عن غير الأدب؟ ما هو الفرق بين الاستعمال الأدبي للغة والاستعمال غير الأدبي لها؟ وبتساؤلي هذا عن مفهوم الأدب قررت، وكأن الأمر منتهٍ، وجود طبيعة متماسكة، هي "اللاأدبية" ألم يكن من الواجب إذن أن أبدأ بفحص هذا المفهوم؟

عندما يحدثوننا عن كتابة وصفية (فراي)، وعن استعمال عادي (ويليك)، وعن لغة يومية وعملية أو طبيعية، فإننا نستنتج دائماً وحدة تبدو من أكثر الوحدات إشكالية، وذلك ما إن نطرح تساؤلنا عليها. وإنه ليبدو بدهياً أن هذا المفهوم - ويدخل في هذا الحديث العادي والممازحات، واللغة الشعائرية للإدارة والحقوق ولغة الصحفيين والسياسيين، والكتابات العلمية والفلسفية أو الدينية- لا يكون من جملة المفاهيم. ونحن لا نعلم ما عدد نماذج الخطاب الموجودة تماماً، ولكننا نتفق على القول بسهولة إنها أكثر من واحد.

يجب أن ندخل هنا مفهوماً شاملاً إزاء مفهوم الأدب: وهو مفهوم الخطاب. إنه النظير البنيوي لمفهوم الوظيفية في استعمال اللغة ولكن ما ضرورته؟ إن اللغة تنتج، انطلاقاً من اللفظ ونظم

القواعد، جملاً. وإذا كان ذلك كذلك، فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطرادية. ستنتظم هذه الجمل فيما بينها، وستلفظ في محيط اجتماعي وثقافي ما. وستتحول بهذا إلى ملفوظات، كما ستتحول اللغة على خطاب. وإضافة إلى هذا، فإن الخطاب ليس واحداً، ولكنه متعدد، سواء كان ذلك في وظائفه أو في أشكاله: فكل واحد يعلم أنه لا يجوز أن نرسل رسالة شخصية بل تقرير رسمي: وأن الاثنين لا يكتبان الطريقة نفسها. وتستطيع أية خاصية ملفوظية، واختيارية داخل اللغة، أن تصبح إجبارية في الخطاب. ويحدد الاختيار الذي يقوم به مجتمع من المجتمعات ما يمكن أن نسميه نظام الأجناس من بين كل التقنيات الممكنة للخطاب.

ليست الأجناس الأدبية غير اختيار تواضع المجتمع عليه، فالقصيدة المسماة (السونيتة) مثلاً مكونة من خطاب تميزه قيود إضافية في الوزن والقافية. ولكن ليس هناك سبب يدعو لحصر مفهوم الجنس هذا ضمن دائرة الأدب: والوضع لا يختلف في خارجه فالخطاب العلمي يبعد عنه، من حيث المبدأ، الشخص الأول والثاني للفعل، وهكذا فالأمر فيما يخص استعمال الزمن في الحاضر. وتحتوي الكلمات الذهنية على قواعد دلالية مجردة في الخطابات الأخرى، بينما ستكون مكوناتها الوزنية، وغير المقننة في جدول الخطاب، محددة خلال الأداء الخاص. وهذا التناقض خاصية من خاصيات بعض القواعد الاستدلالية، إذ من شأنها أن تناقض قاعدة من قواعد اللغة، وهذا ما أثبته صامويل ليفان وجان كواهين. فبعض النظم القاعدية والدلالية محذوفة في الشعر المعاصر. ولكن المقصود دائماً ضمن مكونات الخطاب، هو إضافة قاعدة لا حذفها. والدليل على ذلك، أننا في مثل هذه الملفوظات الشعرية "المنحرفة" نستطيع أن نعيد بسهولة بناء القاعدة اللسانية المخترقة: إنها لم تكن محذوفة، ولكنها كانت "متضمنة" بالأحرى ضمن قاعدة جديدة، وهكذا نرى أن الأجناس الأدبية تنبني من المادة اللسانية بمقدار ما تنبني من الإيديولوجية التاريخية التي حدد المجتمع دائرتها.

إذا قبلنا وجود الخطابات، فإن سؤالنا فيما يخص خصوصية الأدب يجب أن يعاد تشكيله على النحو التالي: هل هناك قواعد هي من خاصيات الأحكام الأدبية (يتحقق الحدس منها)؟ ولكن إذا طرح السؤال على هذه الصورة، فإنه لن يتلقى، فيما يبدو لي، إلا إجابة سلبية. فلقد ذكرت بعدة نماذج نصية، تشهد أن الخاصيات "الأدبية" تقوم أيضاً خارج الأدب. وضربت على ذلك أمثلة (بالجناس، ومن لعبة الورق إلى التأمل الفلسفي، والتقارير الصحفية وقصص الرحلات). وأوضحت كذلك الصعوبة التي نرى أنفسنا فيها لاكتشاف قاسم مشترك بين كل المنتوجات "الأدبية" اللهم إلا إذا كان الاستعمال اللغوي).

وتختلف الأشياء إذا اتجهنا ليس نحو الأدب، ولكن نحو فروعه. ولن نصطدم في هذه الحالة بأية صعوبة تحول دون تجديد بعض نماذج الخطاب (هذا ما تقوم به منذ الأزل الفنون الشعرية، وإن كانت تخلط في بعض المرات، وهذا صحيح، بين "الوصفي" و"المعياري"). وإن الصياغة في مكان آخر، أكثر سهولة، ولكن "قدرتنا الاستدلالية" تجعلنا نحس دائماً بحضور مثل هذه القواعد، ولقد رأينا سابقاً أن تعريفنا الأول للأدب ينطبق خاصة على النثر السردي، بينما كان التعريف الثاني يلائم الشعر. وربما نكون غير مخطئين إذا بحثنا عن أصل التعريفين باستقلال الواحد عن الآخر في هذين الجنسين المختلفين جداً، إن الأدب وخاصة ذاك الذي تفحصناه ملياً، ليس هو نفسه في الحالة الأولى أو في الحالة الثانية. فالتعريف الأول ينطلق من القصة (وقد انشغل أرسطو بالملحمة والمأساة، ولم ينشغل بالشعر). وأما التعريف الثاني فينطلق من الشعر (وعلى هذا الغرار، تسير تحليلات جاكوبسون للقصائد): ولقد حددنا بهذا جنسين كبيرين من أجناس الأدب، واعتقدنا كل مرة أن قضيتنا متصلة بالأدب كله.

ونستطيع بطريقة مماثلة تماماً أن نقف على حقيقة الخطاب الموصوفة دائماً بأنها "غير أدبية"، وأقترح حينئذ الفرضية التالية: إذا اخترنا وجهة نظر بنيوية، فإن هذا يعني أن لكل نموذج يوصف عادة بأنه أدبي، صلة غير أدبية قريبة منه أكثر من أي نموذج من نماذج الخطاب الأدبي وأضرب على ذلك مثلاً: إن بعضاً من الشعر الغنائي والصلاة يخضعان إلى أكثر من قاعدة تجمع بين هذا الشعر نفسه والرواية التاريخية التي هي من نموذج "الحرب والسلم". وهكذا، فإن التعارض بين ما هو أدب، وما هو غير أدب يترك المكان إلى نموذجية في الخطابات. وإن "المفهوم الأدبي" كما أتصوره الآن، يلتحق بالمفهوم الأدبي كما تصوره الكلاسيكيون المتأخرون والرومانطيقيون الأول. ولقد كتب كونديلياك في كتابه "في فن الكتابة"كلما كثر عدد اللغات التي تستحق الدراسة، صار صعباً أن نقول ما نعني بالشعر، ذلك لأن كل شعب جعل لنفسه فكرة عن الشعر مختلفة (...) والطبيعي الخاص بالشعر وبكل نوع من أنواع القصائد إنما هو طبيعي بالتواضع وهو متغير جداً فلا يمكن تحديده، وعبثاً نحاول أن نكتشف جوهر الأسلوب الشعري: إننا لن نصل إلى شيء، ويقول فيريديك شليغيل في مقاطع من L'athenaeum إن تعريفاً بالشعر يستطيع أن يحدد ما يجب أن يكونه هو، وليس ما كانه الشعر أو ما يكونه في الواقع، وإذا لم يكن ذلك كذلك فإن التعريف يكشف عن نفسه بالطريقة الأكثر اختصاراً: الشعر كل ما سميناه كذلك في أي زمان، وأي مكان".

ويمكن أن تبدو نتيجة هذه المسيرة سلبية: فهي تقضي بإنكار شرعية المفهوم البنيوي للأدب كما تقضي بالاعتراض على وجود خطاب "أدبي" متجانس، وهي ترى أن المفهوم الوظيفي سيان أن يكون شرعياً أو لا يكون، لكنها لا تعطي أية شرعية للمفهوم البنيوي، غير أن هذه النتيجة ليست سلبية إلا في الظاهر، لأنه يبدو الآن في مكان الأدب وحده عدد من نماذج الخطاب التي تستحق كل انتباهنا، فإذا كان اختيار موضوع معرفتنا لا تمليه الأسباب الإيديولوجية المجردة (والتي يجب في هذه الحالة إظهارها) فإننا لا نتملك الحق في إشغال أنفسنا بالأنواع الأدبية التحتية فقط، حتى وإن كان مكان عملنا يسمى قسم الأدب (الفرنسي، الانكليزي، أو الروسي).

ويمكننا الآن أن نستشهد بفراي دون تحفظ "إن عالمنا الأدبي قد تطور إلى عالم لفظي" (تشريح النقد") أو أطول من هذا: "يجب على كل أستاذ في الأدب أن يتبين أن التجربة الأدبية ليست إلا الطرف المرئي من جبل الجليد اللفظي: فتحته ثمة ميدان لا يتجاوز عتبة الشعور لردود الأفعال البلاغية التي تثيرها الدعاية، والمسلمات الاجتماعية، والمحادثات اليومية. وتبقى ردود الأفعال هذه عصية على الأدب من حيث هو أدب لأنه سوف يكون في المستوى أكثر شعبية كما هو الحال في الفيلم، وفي الرسوم المتحركة ما دامت الحال هكذا، فإن الأستاذ سيواجه التجربة اللفظية الكلية للطالب، بما فيها تسع أعشار أدبياته التحتية".

هنا حقل من الدراسات غير مكتشف. وهو الآن مجزأ تجزيئاً لا رحمة فيه بين علماء الدلالة ونقاد الأدب بين علماء الاجتماع وعلماء السلالات اللغوية، بين فلاسفة اللغة وعلماء النفس، وهو محتاج حاجة ملحة أن يكون معروفاً، وستترك الشعيرة مكانها لنظرية الخطاب والأجناس.

الكتابة[4]

التدوين الكتابي:

الكتابة بمعناها الواسع هي كل نسق سيميائي [136s]: بصري أو فضائي. وبالمعنى الضيق هي كل نسق غرافي، ذي طبيعة لغوية، وأكثر تحديداً، يمكن التمييز منظوراً إليها بالمعنى الواسع، بين **الميتوغرافيا** la mythographie **واللوغوغرافيا** lalogographie, اللذين يوجدان اليوم، لكننا غالباً ما نميل إلى طرح السؤال عن الأسبقية التاريخية.

إن **الميتوغرافيا**، هي نسق طابعه الكتابي لا يحيل إلى اللغة (اللفظية)، لكنه يشكل علاقة رمزية مستقلة. فإذا قسمنا الأنساق السيميائية، واستناداً إلى طبيعة المعنى المقبول في تلقي العلامات: الرؤية والسمع واللمس (الذوق والشم لم ينتجا أنساقاً سيميوطيقية ناجزة)، ومن جهة أخرى، وتبعاً لكون العلامات لها طابع آني أو محدد بفترة، فإن الميتوغرافيا تجمع أنساقاً من العلامات ذات طابع استمراري تكون موجهة نحو الرؤية أو اللمس.

وتتحقق الميتوغرافيا بأشكال عدة، سنذكر منها التمثيل بواسطة الأشياء (المستعملة باعتبارها استعارات [351] عما تشير إليه). هذه حالة الرسالة العجيبة الموجهة إلى الفرس، والمجسدة في: فأر، ضفدع، طير وخمس نبال. ويبدو هذا النمط من التواصل كان منتشراً عالمياً، ففي سومترا كان اللوتسيون يعلنون الحرب بإرسال قطعة خشب منحوتة ومصحوبة بريشة وقطعة صغيرة من الجمر وسمكة، ما يعني أنهم سيهاجمون بعدد المئات (أو الآلاف) من الرجال، (يوازي عدد الحزازات التي على قطعة الخشب) ويهاجمون بسرعة الطائر الريشة = وسيجتاحون كل (الجمرة) وسيغرقون العدو (السمكة). وفي مناطق أخرى بأعالي النيل، يضع النياميون- حيث يدخل غريب أرضهم-

سنبلة وريشة وسهماً فوق منزل ما، موجهة إلى هذا الغريب، تعني أنك إذا لمست غلاتنا ودواجننا، فسنقتلك.

كما نجد شكلاً آخر من الميتوغرافيا المتمثلة في ربط العقد على الخيط أو الشريط تستعمل في الحساب خاصة، وتعد "العقدة على المنديل" مثالاً على ذلك، وهناك شكل آخر التي وظيفتها إما الحساب (مثال أيام السنة) وإما علامات تدل على الامتلاك - العلامة - مثلاً - على - الأبقار - (لكي لا يفقدها صاحبها). إن أبعد هذه العلامات، هي المتعلقة بأثر الحيوانات أو الإنسان، باعتباره جزءا من الميتوغرافيا.

إن الجزء الأهم في الميتوغرافيا، يتمثل في **البيكتوغرافيا** [الصور المشكلة بواسطة الخط]: بمعنى الرسوم التصويرية المستعملة لتحقيق وظيفة تواصلية، إن هذا النسق المتشكل من الرسوم، نجده بشكل جلي عند إسكيمو الألاسكا، إذ عندما يغادرون منازلهم يتركون على الباب رسالة عن طريق الرسم، تدل على مكان ذهابهم.إن ارتباط دلالة محددة برسم عين، تنبني منذ اللحظة التي يتحول فيها هذا الرسم إلى تخطيط مؤسلب، انطلاقاً من نمطية الحديث، أكثر من الحدث الفردي المشخص، لذا تبقى المكانة التاريخية للبيكتوغرافيا la pictographie دائماً موضع جدال.

يمكن كذلك توليف الأنساق الميتوغرافية. لكن ليس استناداً إلى مادتها -كما حددنا من قبل- ولكن اعتماداً على نمط الدلالة التي تعمل على بنائها، فإننا نجد الوظائف نفسها، كما هو شأن اللغة اللفظية، إن هذه الوظائف المهيمنة، تمكن من كشف موضوع واحد (العلامات أو الحزازات) والوصف (الرسم والأشياء التشخيصية) لكن تجدر الإشارة إلى أنه في جميع الحالات، تكون العلاقة مع اللغة اللفظية غير ضرورية، وقد تصل إلى حد الاستحالة أحياناً أخرى، لأنه يمكن إيجاد كلمة محددة، ترتبط برسم أو شيء معين. بهذا الفهم يجب تجاوز النظرية التي تربط بين الرسوم التصويرية والجمل (خلافاً لبعض العلامات الأخرى التي تعني الكلمات أو المعاني): إن الجمل مثل الكلمات عبارة عن وحدات لسانية. أما الميتوغرافيا، فعبارة عن نسق سيميوطيقي مستقل.

وعلى الرغم من بعدها الكوني، لم يكن للميتوغرافيا أبداً دور مهم مثلما هي في اللغة، لأن الأنساق الميثوغرافية لا تغطي إلا مجالات محددة التجربة. أما اللغة فلها نظرة شمولية، لأن الرسوم التصويرية، وهذا محتمل، تشكل متوالية مفتوحة وغير منظمة، في حين نجد نوعاً من الترابط في

اللغة، لذا تتميز بعدد محدود من الأصوات التي تشكل بدورها عدداً كبيراً من الكلمات، وهذه الأخيرة تنتج عدداً لا متناهياً من الجمل.

واليوم، تتلاقى اللغة (اللفظية) مع الأنساق الميتوغرافية، ولا يوجد أي مبرر لاختزال الواحدة في الأخرى، في المرحلة الأولى من تاريخ البشرية، لكن يبدو جلياً أنه انطلاقاً من الميتوغرافيا، تطورت **اللوغوغرافيا** la logographie، وهي نسق غرافي يعتمد على اللغة. المصدر الآخر للوغوغرافيا هوحسب فان جينكن Van Ginneken اللغة الإشارية، فجل الكتابات بالمعنى المحدد للكلمة، متضمنة في اللوغوغرافيا.

توجد مجموعة من المبادئ اللوغوغرافيا المتحكمة- بشكل مكمل- في مختلف الكتابات، لا وجود لكتابة، لأي شعب، تخضع لمبدأ واحد، ويجب في إطار نمذجة عامة، ترتيب المبادئ وليس الكتابات.

I- المبدأ الكبير الأول: ما يمكن أن ننعته بـ **المورفيموغرافيا** morphemographie، حيث ترتبط العلامة الخطية (الغرافية) بوحدة لسانية دالة، ويجب توظيف مصطلح المورفيموغرافية، بدل بعض المصطلحات المتداولة والمغلوطة، من قبيل: الإيدوغرافيا، والإيديوغرام إلخ، وفي كل الحالات فإن العلامات الغرافية، لا ترتبط مباشرة بالأفكار، (لأنها تدخل في إطار الميتوغرافيا). وتبرز الوحدات اللغوية الصغرى-كما هو الشأن في اللغة الصينية القديمة، حيث يلتقي الاثنان- بأن الكلمات، هي المبرر الذي يوضح عدم ورود المرادفات في هذه الأنساق، لأن كل نسق لوغوغرافي، يبين اللغة وليس الفكرة أو "التجربة".

II- المبدأ الكبير الثاني: **الفونوغرافيا** phonographie، حيث تكشف العلامة الغرافية عن وحدة لسانية غير دالة. عبارة عن صوت أو مجموعة أصوات. في الحالة الأولى، نتحدث عن **الحروف الأبجدية**، وفي الحالة الثانية عن المقاطع اللفظية، تاريخياً، يبدو الشكلان مترابطين، كما نجد -غالباً- المقاطع اللفظية السامية، ثم شكلاً وسيطاً، المتمثل في الصوائت. (هنا تكمن الأهمية التاريخية للغة الفينيقية). في اللغات السامية، حيث يوازي غياب الصوائت، الإعراب باعتباره هيكلاً صوتياً، لقد عمل الإغريق-لأول مرة- على تحديد-بشكل نسقي- جلّ الأصوات، متضمنة الصوامت (وظفوا لتحديد ذلك الحروف الفينيقية ذات طبيعة صامتة)، مشكلة الحرف الأبجدي بمعناه المحدد،

إن الكلمات المستعملة من لدن الإنسان (خاصة في اللغة اللاتينية والسيريالية) مصدرها الحروف الإغريقية.

إن مبدأ الصوت الغرافي يرتبط تاريخياً بمبدأ الشكل الغرافي، لهذا نجد أن المورفيموغرام، (ينعت قديماً بالأفكار المرموزة أو **الهيروغليفية**)، وجعلها تعمل باعتبارها مدلولات لمورفيم معين، أو وحدة لغوية مبنية بوصفها صورة تجريدية لموضوع أو لفعل، يدل عليه هذا المورفيم، أو أيضاً لحركة "طبيعية" أو "اتفاقية" مرافقة لهذا العمل أو ذاك. (لا ينبغي بطبيعة الحال المبالغة، في الشبه بين الصورة والموضوع: فبسرعة يتأسلب الرسم، ولا المبالغة في المظهر "الطبيعي" و"الكوني" للعلامات: فليس هناك من تشارك بين الهيوريغليفين السومريين، والصينيين، والمصريين والهيتيين بالنسبة للموضوع نفسه). العملية نفسها تكون بالنسبة لما نسميه المجاميع المنطقية lesaggrégats logiques: وهي العلامات التي تتألف من خلال وحدتين دالتين قبلاً (مثل كلمة "ناطحات السحاب" gratte-ciel، وهكذا، ففي الصينية نشير إلى كلمة "شجار" querelle بعلامة "امرأة" المكررة مرتين، وفي السومرية نشير إلى كلمة [فعل] "أكل" بعلامة "خبز" داخل علامة "الفم". يمكن أن نلاحظ أيضا حضور نوع الترميز الذي نسميه "استعاري"، حيث علامة "شمس" تشير إلى الشيء "اللماع"...

والحالة هذه أن استحالة تعميم هذا المبدأ التمثيلي هو الذي أدخل، حتى في الكتابات الأكثر مورفيموغرافية مثل الصينية، المصرية أو السومرية مبدأ الفونوغرافي, يمكن لنا أن نقول تقريبا إن كل لوغوغرافيا تنشأ عن استحالة التمثيل الأيقوني المعمم، وسيكون على الأسماء الشخصية والمفاهيم المجردة أن تسجل صوتياً.

إن هذه المقدمة حول الفونوغرافيا قد أخذت اتجاهات عدة:

1- عن طريق الألغاز: وهي الوسيلة التي يبدو أنها لعبت الدور الأهم المتلخص في إبراز كلمة بواسطة استعمال علامة كلمة أخرى، ذلك لأن الكلمتين هما مشتركتان في الأصوات homophones، ففي اللغة السومرية مثلاً، نجد علامة "السهم" fleche التي يشار إليها ب Ti- تساعد للإشارة إلى الحياة التي يشار إليها كذلك بـ Ti. إن مبدأ الألغاز هذا، لا يعني الماهية الكاملة للشيء، ففي اللغة المصرية مثلاً يشار إلى كلمة "المعلم" maître بـ nb ويكتب بالعلامة نفسها التي تسير إلى "سلة" التي تكتب nb. tt مع الإشارة إلى أن t تعين المؤنث. وعندما تتم إقامة هذا

التشارك الصوتي يحس المتكلم أيضاً (احتمالاً) تشابهاً في المعنى: فإذا كان يشار في الصينية إلى العراف أو المخادع بـ won، ونحن ننسى أن هذا يعتبر لغزاً، لكي نرى في ذلك تشابهاً، حسب مبدأ معروف في علم الاشتقاق الشعبي [182]، أما في بعض أسماء الأعلام، فيتم توليف حروف هيروغليفية لاشتراك هذه الحروف في القيمة الصوتية، بربطها دائماً بمبدأ اللغز، فعند الأستيك مثلاً، يعني اسم العلم Quauhnawac- "قريباً من الغابة" (كلمة Quah تعني غابة Foret أما كلمة Nawac فتعني قرب). وتكتب بعلاماتي "غابة" و"تعبير"، ذلك لأن هذه الأخيرة تقرأ نوى naua. ومن المثير أن نسجل أن هذه الطريقة قد أثرت حتى على الأنساق الميثوغرافية، فإذا كنا نعين في لغة ما بالكلمة نفسها "خاتم" و"رجوع"فإرسال الخاتم إلى منفي يعني تذكيره ببلده.

2- عن طريق الاستعارة من لغة أخرى: إن هيروغليفية معينة، تنطق بشكل ما في لغة مجاورة، ويمكن استعمالها في لغتها الأصلية لتسجيل الأصوات نفسها مع إعطائها معنى مختلفاً. إنه شأن الأكاديين حين استعاروا مجموعة من العلامات السومرية.

3- عن طريق القيمة الصوتية: في هذه الحالة، يأخذ كل حرف هيروغليفي، قيمة كلمته الأصلية التي تشير إليها، شأن كلمة ثور Bœuf. تبدأ كما لو أنها باعتبارها -a- وهي الحرف الأول لكلمة Aleph- والتي تعني- Bœuf- (إن هذا ما يفسر الكلمات المشابهة للحروف، كما هو الشأن في: العبرية، الإغريقية، إلخ...) إلا أن عمومية هذا المسار، جعلته محطة جدال دائم، ويظهر أنه يتعلق - هنا- بـ"علم اشتقاق شعبي"، فغالباً ما يكون اسم الحرف، وسيلة تقنية (مثل الأسماء الخاصة التي نستخدمها في أحاديثنا الهاتفية) نبحث لها عن تشويق.

III- إن مساراً عاماً، يرتبط بالكتابات ذات الهيمنة المورفوغرافية، والتي ينعتها مؤرخو الكتابة بـــ: المحددات السيميائية (أو المفاتيح)،هو عبارة عن علامات غرافية مضافة إلى الهيروغليفية الأصلية، تساعد على تحديد المترادفات وضبط معاني الكلمة: (في لغتنا تتجلى في اللواحق التي تتحقق هذه الوظيفة الثانية)، إن كلمة "عامل" تفترق عن كلمة "عمل"Travailler (عمل)- لكنها تحمل نفس معنى كلمة Travail.) وفي اللغة السومرية، تحمل كلمة "محراث"Charue الدلالة نفسها التي تحددها علامة كلمة "خشب"bois، وكذا الشيء نفسه للذي يستعملها، وهي علامة homme (رجل).لقد عرف هذا التحليل تطوراً بارزاً في الكتابة الصينية حيث نجد 214 محدداً، يرتب الكلمات في أقسام معينة عن طريق مقولات دلالية، إن هذه المحددات

لا يتلفظ بها، لأن مقولة معينة، تستوجب تحليلاً منطقياً للسان معين، الشيء الذي يبرز ما ذهب إليه ماييه، حين أشار أن: الإنسان الذي اخترع الكتابة وأتقنها يعتبر أكبر لساني، وهو الذي اخترع اللسانيات، إن المهتم بالأبجدية كذلك، يفترض من جهته تحليلاً فونولوجياً للسان معين.

لا وجود لكتابة وطنية لا تكون تجسيداً خالصاً لمبدأ أو طريقة للكتابة، عكس ما نجد في العديد من وجهات النظر حول الكتابة الصينية، هذه الأخيرة، لا تدخل في إطار المورفيموغرافيا، أو الأيديوغرافيا، وأكثر تحديداً، فإن العلامات الصينية، تستعمل انطلاقاً من قيمتها الصوتية، وفي الوقت نفسه فإن فك الهيروغليفية المصرية، لم يعرف تقدماً، ولم يتم الكشف إلا عن القليل منها، والمتميز بقيمته الصوتية.وخلافاً، فإن الحروف اللاتينية ليست كما نعتقد بسهولة، صوتية كلياً، فقد يكون للحرف الواحد أصوات عديدة، كما قد يرتبط الصوت الواحد، بحروف عديدة، في حين بعض العناصر الصوتية الأخرى، مثل (النبر) ليس لها مقابل غرافي، عكس عناصر غرافية (الفاصلة مثلا)، ليس لها مقابل صوتي، شأن بعض العلامات الغرافية الأخرى (مثل الأرقام)، تشتغل على الطريقة الهيروغليفية، إلخ....

نحو علم النحو:

اتخذت جل الدراسات المهتمة بالكتابة، بعداً تاريخياً (في أغلب الأحيان)، ولم تهتم بمسألة فك رموزها، لكن بعض الكتابات لا تزال تعرف نوعاً من الغموض، شأن: كتابة المايا، وجزر الباك لازالت غير مفهومة بالنسبة لنا. إن مشروع كتابة "تاريخ الكتابة" يتموضع في حدود الممكن، لأن التاريخ نفسه، يستوجب الكتابة بمعناها العام: وتعد غير ممكنة بغياب هذه العلامات"الدائمة".

وللأسف، فإن جلّ تواريخ الكتابة، تقبل مقترحات اللسانيات المعاصرة باعتبارها مسلمات، كما أن تطور اللغة والكتابة، يؤخذ-دائماً- باعتباره حركة من الملموس إلى الخفي، وهو تقليص لهذه الإشكالية، ويكتفي الأخذ بعين الاعتبار الوثائق القديمة جداً أو التسليم بوجود حركة غائية تتجه من الميتوغرافيا نحو اللوغوغرافيا، من المورفيموغرافيا نحو الفونوغرافيا، انطلاقاً من مبدأ النجاعة، لكن لا تزال الميتوغرافيا، مستمرة إلى اليوم، والكتابة الصينية، ليس أكثر صوتاً من الذي كانت عليه منذ ألف عام.إن هذه المسلمات، كانت نتيجة رؤيا سلالية، وليست ملاحظات.. لأفعال معينة.

إلا أن المرحلة التاريخية لتراكم الأفعال، يجب تجاوزها عن طريق بناء علم نحو grammatologie, أو علم كتابة science de l ecriture، إن اكتشاف قوانين التطور لن تكون سوى عمل يقوم به علم النحو، إلى جانب تعريف فعل الكتابة نفسها، وسط حركات دلالية أخرى، مع وضع نمذجة للمبادئ والتقنيات الغرافية. والمخطط الوحيد لهذا العلم، نجده في كتاب إ.ج. جيلب .I J. Oelb **"دراسة الكتابة، أسس علم النحو"** A study of writing, the foundations of grammatoîogy (1952)، أما في فرنسا، فإن هذه الدراسة، قد اتخذت شكل نقد فلسفي للتصورات الأساسية للكتابة واللغة معاً [s435]، ومن الطبيعي أنه ينبغي تصور دراسة الكتابة بالمنظور الإثنولوجي. فالكتابة، أكثر من التعبير، ترتبط بالسحر والدين، والتصوف.

النص[5]

النص:

تحدد اللسانيات موضوع بحثها في الجملة؛ وفي الحالة القصوى، وكما هو الشأن لدى دي سوسير، فإن حدود ما يمكن معرفته لسانياً، يتوقف عند الكلمة أو المركب (syntagme). أما البلاغة الكلاسيكية فقد رغبت في تقنين بناء الخطاب، لكن مقصدها المعياري، من جهة، وعدم اهتمامها بالأشكال الفعلية الملموسة، من جهة أخرى، جعلا من إرثها لا يحتوي إلا على تعليمات قليلة، قابلة للاستعمال. أما الأسلوبية، كما هي عند بالي، فقد انصب اهتمامها على تداخل القول وعملية القول (énoncé/énonciation) بدلا من اهتمامها بتنظيم القول نفسه. الشيء الذي أدى إلى فراغ في نظرية النص؛ لم تسد ثغراته الملاحظات المشتتة المبداة من قبل الأدبيين.

إن مفهوم النص لا يتموقع على مستوى الجملة نفسه (أو العبارة proposition أو المركب إلخ..)؛ وفي هذا الاتجاه يجب التمييز بين النص والفقرة التي تعتبر وحدة طباعية (typographique) لعدة جمل. ويمكن للنص أن يتطابق مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بأكمله؛ ويتم تحديده انطلاقاً من استقلاليته ومن انغلاقه (هذا مع أن بعض النصوص، حسب مفهوم آخر، تعتبر غير "مغلقة")؛ فهو يشكل بهذا المعنى نسقاً خاصاً به، لا يجب مقارنته بالنسق اللساني. لكن ربطه بهذا الأخير: حيث تكون هذه العلاقة علاقة تقارب وتشابه في الوقت نفسه. وحسب مصطلحات هيمسليف Hjelmslev، فإن النص نسق تضميني (connotatif)، لأنه في المرتبة الثانية بالنسبة لنسق دلالي آخر. وإذا كنا نميز في الجملة الفعلية بين مكوناتها الفونولوجي والتركيبية والدلالية، فإننا نقوم بالعملية نفسها على مستوى النص، لكن من غير تواجد هذه المكونات على المستوى نفسه. وبناء عليه، فإننا سنتحدث عن المظهر اللفظي (aspect verbal) فيما يخص النص، والذي سيتكون من جميع العناصر اللسانية الخاصة بالجمل التي تكونها (فونولوجية، نحوية

إلخ..)؛ وعن المظهر التركيبي (aspect syntaxique) لكن ليس بالرجوع إلى تركيب الجمل وإنما إلى العلاقات الكائنة بين الوحدات النصية (جمل، مجموعة جمل إلخ...)؛ وعن المظهر الدلالي (aspect sémantique) كمنتوج معقد لمحتوى دلالة الوحدات الألسنية. كل مظهر إذن له إشكاليته الخاصة به ويؤسس لأحد أكبر أنماط التحليل النصي: التحليل البلاغي والسردي والموضوعاتي.

لابد من الإشارة أولاً إلى أن الدراسة الشمولية للنص كما تم تصورها، لا تختزل في ما سماه بعض ممثلي اللسانيات التوزيعية (linguistiquedistributionnelle) [50s] إلى تحليل الخطاب (ز. هاريس Z. Harris وتلامذته) الذي يتمثل في منهجية تقسيم النص إلى عناصر (عادة إلى مستوى مركب واحد أو أكثر) تكون على شكل أقسام متكافئة لها أو ليس لها المعنى نفسه، بحيث توصف بعض الجمل (التي تحتوي على عناصر متكافئة أو غير متكافئة) وكأن لها فيما بينها علاقات تحويلية (مع ضرورة تمييز هذا المفهوم عن التحويلات التوليدية والتحويلات الخطابية). وقد تمت بالفعل بحوث موازية على عناصر الجملة التي تحتوي على مرجعية الجملة السابقة: أداة تعريف أو تنكير، الضمائر إلخ. [358s].

إن المظهرين، الدلالي واللفظي لنص ما، يثيران مشاكل لا بد من دراستها في سياقها الخاص بها [283s] [384s] [412s]. وللإشارة فإن الدراسات النادرة التي لامست المظهر الدلالي للنص، فعلت ذلك من منظور قولبي (tagmémique) [55]. لقد حلل أ.ل. بيكر A.L. Becker خطابات من نمط "المحاضرة" واستخرج ترسيمتين قاعديتين: موضوع - تقليص - تصوير؛ و: مشكل - حل. وكل ترسيمةتتغير عن طريق عمليات الإزالة والتعبير والإضافة والتوافق، ويمكنهما المعاودة أو التناوب.

وفي الصفحات التالية سنقتصر على دراسة المظهر التركيبي للنص.

وقبل الشروع في هذا التحليل، لا بد من الإشارة أيضا، إلى أنه في فرنسا، ومنذ سنوات، يحاول بعض الباحثين، ومن منظور سيميوطيقي (ج. كريستيفا J. Kristeva إلخ...) صياغة نظرية شمولية للنص.حيث يأخذ هذا المفهوم معنى أكثر خصوصية، ولا يمكن تطبيقه على كل متتالية منظمة من الجمل [443].

إن دراسة المظهر التركيبي للنص تستند إلى التحليل الجملي الذي يساعد على تقليص الخطاب إلى جمل(مقولات) منطقية بسيطة، مكونة من (فاعل) (agent) ومسند(prédicat) أو من عدة أفعال (مثلا: فاعل ومفعول) ومسند، حسب النموذج الجملي(المقولي) المختار. ووجود مسندين - يمكن أن يكونا إما محمولات (attributs) أو أفعال - يستتبع وجود جملتين. وهكذا فالجملة: "يبكي الطفل"، ما هي إلا شكل لساني مختلط من وجهة نظر منطقية، لجملتين متتاليين: "x طفل" و"x يبكي" والجملة توازي ما يسميه ج. دوبوا J. Dubois بالجملة الدنيا. واعتماداً إذن على ما سبق، يمكننا دراسة العلاقات التي تتشكل بين الجمل.

يمكن لهذه العلاقات أن تتكون من ثلاثة أنماط وتحدد ثلاثة مستويات للنص (غالباً حاضرة داخل نفس النص). ثمة المستوى المنطقي الذي يجمع كل العلاقات المنطقية بين المقولات: السببية؛ الفصل؛ الوصل؛ الإقصاء؛ الاحتواء. أما السببية التي تتخلل بشكل خاص، الحكايات، فهي ليست بمفهوم بسيط؛ وإنما تجمع بين ظروف الوجود والخلاصات والحوافز إلخ..، أما العلاقات الأخرى، من مثل علاقة الاحتواء، فإنها تتخلل خاصة الخطاب الديداكتيكي (القانون، المثال).

ثم المستوى الزمني المكون من تتالي الأحداث الواردة في الخطاب. إلا أنه لا يمكن الكلام عن هذا المستوى إلا عندما يتعلق الأمر بخطاب مرجعي (تمثلي)، يأخذ بعين الاعتبار البعد الزمني، مثل التاريخ أو الحكي؛ لأنه غائب عندما يتعلق الأمر بخطاب لا تمثلي (مثل الشعر الغنائي) وكذلك بخطاب وصفي (مثل الدراسة السوسيولوجية التزامنية). أما بعض أنماط النصوص من مثل، سجل المتن journal de bord والمفكرة اليومية، والمذكرات، والسيرة الذاتية (أو السيرة) فكلها تخضع لهيمنة المستوى الزمني.

نتحدث أخيراً عن المستوى الفضائي عندما لا تكون العلاقة بين المقولات منطقية و لا زمانية، لكن تكون علاقة تشابه أو غير تشابه. وفي الوقت نفسه، يدل هذا النمط من العلاقة، في حد ذاته، على نوع من ‘‘الفضاء’’. وهكذا يعتبر الإيقاع الشعري كمثال على المستوى الفضائي.

حالة الحكي:

لم تتم دراسة المجموعات المكونة من أكثر من مقول واحد إلا في حالة نمط واحد: الحكي، الذي سنخصص له وقتاً طويلاً. يعتبر الحكي بمثابة نص مرجعي ذي وقائع زمنية. أما الوحدة العليا

للمقول التي تمت معاينتها في الحكايات، فهي التتابع المكون من مجموعة من ثلاثة مقولات على الأقل. وتتفق تحاليل الحكايات الحالية، التي استفادت من تجربة بروب Propp في تحليله للحكايات الشعبية، ومن تجربة ليفي شتروس L. Strauss في تحليله للأساطير، على تشخيص مسندين لفعال واحد على الأقل، في كل أدنى شكل من أشكال الحكي، تربطهما قرابة رغم اختلافهما، وسيرورة تحويل أو وسيط تسمح بالمرور من الواحد إلى الآخر. وقد تمت محاولة تشخيص هذه المصفوفة العامة بطرق متعددة و مختلفة:

1- يصنف كل من كونكاس E. Kongas ومراندا P. Maranda الحكايات حسب النتيجة التي وصلت إليها سيرورة الوسيط. ويبرزان أربعة فروع من الأنواع: 1) غياب الوسيط. 2) إخفاق الوسيط. 3) نجاح الوسيط: إزالة التوتر البدئي. 4) نجاح الوسيط: انقلاب التوتر البدئي. وهناك بحوث أنتروبولوجية (علم الأعراف) تبدو أنها استطاعت أن تقدم أدلة على أن هذه الفروع، موزعة على مساحات جغرافية مختلفة.

2- أما كلود بريمون C. Brémont، فيعتمد في منمطه الخاص بالتتابعات السردية، على مختلف الوسائل التي تتحقق عبرها وساطة ما لا تعرف التغيير. ونقيم قبل كل شيء تعارضاً بين سيرورة التحسن وسيرورة التبديد، وذلك حسب المرور من حالة عدم الرضى إلى حالة الرضى (بالنسبة للشخصية) أو العكس. وتنقسم سيرورات التحسن بدورها إلى: إنجاز عمل ما من طرف البطل وتلقي مساعدة من طرف حليف. وللتمييز في وقت لاحق بين مختلف الإنجازات، لا بد من أخذ الظروف التالية، بعين الاعتبار: 1) اللحظة في التسلسل الزمني السردي، حيث يحصل البطل على الوسائل التي تسمح له بالوصول إلى هدفه. 2) البنية الداخلية لفعل الحصول. 3) العلاقات الكائنة بين البطل والمالك القديم لهذه الوسائل. وإذا ما ذهبنا بعيداً في عملية التشخيص (والتي ليست عبارة عن تعداد فقط لكنها تبقى دائماً إبرازاً للإمكانيات البنيوية للحبكة)، لتوصلنا إلى تحديد التنظيم الخاص بكل حكي عن قرب.

3- وهناك أيضاً إمكانية تشخيص، لا تنصب فقط على مختلف الوسائل التي تساعد الوساطة، وإنما على طبيعة الوساطة نفسها. في البداية أرادت تحاليل الحكي أن تكشف هنا عن تقديم الإيجابي عن السلبي أو العكس. إلا أنه ظهرت عدة تحولات أخرى: نمر من الإجبارية أو الرغبة

إلى الفعل؛ من الجهل إلى المعرفة؛ من المعرفة إلى التعبير عنها؛ ومن الفعل إلى تقييمه إلخ.. ومن جهة أخرى فإن تعقيد التتابعات لا يتم فقط بالتقسيم وإنما أيضاً بإضافة مقولات اختيارية.

وحينما تتوافق عدة تتابعات، فإنها تصبح بسهولة قابلة لمنمطة شكلية. وتصبح الحالات التالية ممكنة: الترابط؛ عندما تكون التتابعات على الشكل 1-2؛ الإدراج؛ شكل 1- 2-1؛ الاحتباك (أو التناوب)؛ شكل 1 - 2 - 1 - 2، كما يمكن لهذه الأنماط الأساسية الثلاثة أن تتوافق فيما بينها أو مع تتابعات أخرى من النمط نفسه، بحيث تنتج الحبكة عن هذا الترابط الشامل للتتابعات داخل النص، وغالباً ما يطبق هذا المفهوم، خاصة على النصوص التي يغلب عليها طابع النظام السببي.

ما يسجل على هذه التحاليل هو أنها صريحة ونظامية، لكنها تبقى دائماً مهددة بانزلاق في العمومية. فنلاحظ بدقة مفارقة التوجهات الأكثر تقليدية للدراسات الأدبية، وذلك بمقارنتها مع تصنيف يلخص عدداً مهماً من الأشغال السابقة ويعكس المشاكل المتنوعة التي تطرح على عالم السرديات المستقبلي. هذا التصنيف الذي يعزى إلى فريدمان N. Friedmann يعتبر مثالاً خاصاً عن عمل شكلي وصفي مازال لم يرقَ إلى مستوى النظرية.

فتصنيف فريدمان هذا، يرتكز على بعض المفارقات الثنائية أو الثلاثية: 1) الفعل action - الشخصيات - الفكر pensée: وهو ما نجده في شاعرية أرسطو. 2) بطل جذاب أو غير جذاب بالنسبة للقارئ. 3) فعل يتحمل فيه الفاعل كامل المسؤولية، والفعل الذي يتقبله بشكل منفعلي 4) passivement تحسن أو إتلاف وضع ما.

1- حبكات المصير:

1- حبكة الفعل: السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ هو: ماذا سيحدث من بعد؟ تتشكل الحبكة حول مشكلة ما وحلها، مثلاً: القبض على قاطع الطريق أو الكشف عن القاتل أو العثور على الكنز أو الوصول إلى كوكب آخر، أشياء نعثر عليها بكثرة خاصة في أدب الجماهير. مثال: جزيرة الكنز لستفنسن Stevenson.

2- الحبكة الميلودرامية: مجموعة مصائب تصيب البطل الجذاب، الذي مع الأسف يكون ضعيفاً، ولا يستحقها بتاتاً. وطبعاً ينتهي الحكي بالمصيبة، ويثير عطف القارئ. هذه الحبكة موجودة بكثرة في الرواية الطبيعية للقرن التاسع عشر. مثال: Tess d’Urbervilles de Hardy.

3- الحبكة التراجيدية: البطل الجذاب هو المسؤول عن مصائبه، لكنه لا يكتشف ذلك إلا بعد فوات الأوان. ويمر هكذا القارئ بعملية "التطهير" (catharsis). مثال: Œdipe roi et Le Roi Lear.

4- حبكة العقاب: البطل ليس جذاباً بالنسبة للقارئ ولو كان يكن له بعض الإعجاب نظراً لبعض المحاسن التي غالباً ما تكون "شيطانية"؛ وتنتهي القصة بإخفاق البطل. مثال: Tartuffe.

5- الحبكة الوقحة cynique: لم يشر فريدمان لهذا القسم، لكنه يستخرج منطقياً من أصنافه: شخصية مركزية "شريرة" تنتصر في الأخير بدل أن تعاقب: مثال: Fantomas.

6- الحبكة العاطفية: في الخلاصة يقع عكس ما حدث في الحبكة الميلودرامية: البطل الجذاب والضعيف في الغالب يمر بمجموعة من المصائب، لكنه ينتصر أخيراً.

7- الحبكة الدفاعية/ التبريرية Apologétique: إنها الوجه الآخر للحبكة التراجيدية: يمر البطل القوي والمسؤول عن أفعاله، بمجموعة من المخاطر لكنه في الأخير يتغلب عليها، ويكن له القارئ إحساساً يختلط فيه التقدير بالإعجاب.

2- حبكات الشخصية:

1- حبكة النضج: نحن أمام بطل جذاب، لكن تنقصه التجربة، أو هو بطل ساذج. فالأحداث هي التي تجعل منه شخصية ناضجة. مثال: J. Joyce, Le Portrait de l'artiste.

2- حبكة الإصلاح Remise: كما بالنسبة لحبكة النضج، فإن البطل الجذاب يتغير نحو الأحسن. لكنه هذه المرة يكون هو المسؤول عن المصائب التي تعترض مساره، فلهذا لن يلقى تعاطف القارئ خلال جزء لا يستهان به من القصة. مثال: La lettre écarlate de Hawthorne.

3- حبكة التجربة: تجد شخصية جذابة نفسها أمام تجربة صعبة، و لا ندري هل باستطاعتها أن تصمد أو تكون مضطرة للانسحاب والتراجع عن مُثلها/مبادئها؟ عادة يتحقق الحل الأول.

4- حبكة الانحلال: تخفق جميع محاولات البطل الواحدة تلو الأخرى؛ وبعد هذه الإخفاقات يتراجع هو نفسه عن مثله. مثال: تشيكوف: La mouette, Oncle Vania.

3- حبكات الفكر:

1- حبكة التربية: تتحسن مفاهيم البطل الجذاب. وفي هذه الحالة تشبه حبكة النضج، إلا أن التغيرات النفسية لا تؤثر في سلوك الشخصية نفسها. مثال: Guerre et paix, Huck Finn.

2- حبكة الإفشاء: في البدء، يجهل البطل ظروفه الشخصية.

3- الحبكة العاطفية: ما يتغير هنا هي تصرفات وإيمان الشخصية، وليست فلسفته. مثال: Orgueil et préjugé de J. Austin.

4- حبكة الخيبة: تتعارض مع حبكة التربية؛ حيث تفقد هنا الشخصية أحسن مُثلها وتموت في التشاؤم. وفي آخر القصة فإن القارئ لا يتعاطف معها.

ليس هذا التصنيف هو الوحيدبالطبع، لكنه يبرز بطريقة كافية الصعوبات التي نتعرض إليها إبان تصنيف الحبكات. كل حبكة مبنية على التغير؛ وهكذا يتضح أن ما يجب دراسته بصرامة لتحديد منمطة الحبكات، هما طبيعة ومستوى هذا التغيير.

التناص[6]

تعريف:

لا يوجد ملفوظ، وهذا شيء جوهري، لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى. ولهذا فإن النظرية العامة للملفوظ في منظور باختين هي انحراف لا يمكن تفاديه وسيمكنه من دراسة هذا المظهر. إن المصطلح الذي يستخدمه للدلالة على هذه العلاقة بين أي ملفوظ والملفوظات الأخرى هو مصطلح الحوارية le dialogisme، ولكن هذا المصطلح المركزي كما يمكن للمرء أن يتوقع مثقل، في بعض الأحيان، بتعددية تربك المعنى، مثلما ترجمت مصطلح metalinguistique إلى translinguistique. وهكذا سوف أستعمل لتأدية معنى أكثر شمولاً، مصطلح "التناص" Intertextualité الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين، مدخراً مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان. يدعو باختين نفسه إلى مثل هذا التمييز الاصطلاحي في الملاحظة التالية:

"هذه العلاقات [بين خطاب الآخر وخطاب الأنا] هي مشابهة (لكن وبالتأكيد ليست متماثلة) للعلاقات التي تكون بين الجمل في الحوار." (29-273).

وعلى المستوى الأولي، فإن التناص هو كل علاقة تكون بين ملفوظين.

"إن عملين لفظيين، أو ملفوظين اثنين، متجاورين الواحد مع الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية (30-297). والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي". (30-269).

إن التناص ينتسب إلى الخطاب discours ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص عبر اللسانيات translinguistique ولا يخص اللسانيات. وعلى كل حال فليست كل علاقة بين ملفوظات بالضرورة ذات طبيعة تناصية، وينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية (على سبيل المثال: النفي، الاستنتاج، إلخ)، فهذه العلاقات بذاتها لا تستتبع التناص (لكن قد ترتبط به)، مثلها مثل العلاقات الشكلية، أو العلاقات اللغوية بالمعنى الضيق للكلمة، وعلاقات الإحالة النحوية anaphore التوازي parallelisme، إلخ).

"إن هذه العلاقات [الحوارية] هي، بصورة عميقة،خاصة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي أو أي نوع من العلاقات الطبيعية. إنها نمط خاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من ملفوظات كاملة (أو تعد كاملة أو تتضمن احتمال كونها كاملة)، يقف خلفها (ويعبرون عن أنفسهم) فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو الملفوظات موضوع الحديث". (30-303).

إن نهاية الجملة الأخيرة مهم: ففي علاقة التناص يعد الملفوظ علامة على وجود فاعل.

"لكي تصبح العلاقات المنطقية والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجوداً مادياً، وكما قلنا من قبل، ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود: أي أن تصبح خطاباً، أي ملفوظاً، وتستقبل مؤلفاً، الذي هو خالق الملفوظ، ويعبر الملفوظ بدوره عن موقعه. بهذا المعنى فإن لكل ملفوظ مؤلفاً نعده في الملفوظ نفسه خالقاً له... إن رد الفعل الحواري يضفي سمة شخصية على الملفوظ الذي يتفاعل معه". (32-246).

ولا ينبغي أن نفهم بهذا كما نعلم أن الملفوظ يعبرعن شخصية المؤلف التي لا يمكن محاكاتها. فالملفوظ الحاضر يفهم كمظهر من تصور العالم، والملفوظ الغائب يفهم كمظهر للآخر، والحوار يأخذ مكانه بين هذين الاثنين. وعلى سبيل المثال:

"أثناء العملية الإبداعية، تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية [إذا حدث ذلك في العمل] على تأكيد "إدراك العالم" وجعله بالتأكيد يبدو موضوعياً في كلتا اللغتين وتعطيه شكلاً، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهما الخاصة. وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها

المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد بل وبدقة ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكاً محسوساً للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقاً: وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة" (24-427).

إن كل تمثيل للغة يجعلنا على تماس مع المتلفظ [بالكلام] لكي يجعلنا "واعين" لما تعنيه اللغة، وكي يجعلنا قادرين على تحديد من يتكلم داخلها. ويمكن لهذه "السمة الشخصية" أن تبدأ من المجتمع اللغوي كله (إن استخدام الفرنسية يتضمن موضوع "أن يكون المرء فرنسياً") لتمر بموضوع اللهجات والأساليب بأشكالها المتنوعة. غير أن هذه الأشكال الفردية الأخيرة للتعبير نجدها مصانة لأجل الاستعمال الخاص للغة، إن التمثيل الأدبي الذي لا يمكنه أن يعول على حميميتنا للشخصيات التي يقدمها لنا، لا يعرف إلا الموضوعات الجمعية لعملية التلفظ lenonciation.

"إن كل هذه الأشكال [غير الأدبية]، حتى في المواضع التي تكون فيها قريبة من التمثيل الأدبي كما في نوعين بلاغيين مشكلين من صوتين (الأسلبة البارودية)، هي موجهة وفقاً لملفوظ الفرد... وفي الرواية الأصيلة يمكن للمرء أن يحس خلف كل ملفوظ طبيعة اللغات الاجتماعية بمنطقها الداخلي وضرورتها [...] وصورة لمثل هذه اللغة في الرواية هي صورة الأفق الاجتماعي للعينة الأيديولوجية Idiologeme الاجتماعية ملحومة بخطابها وبلغتها" (21: -169-167).

ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص. وفي واحدة من مقالاته الأولى المطبوعة يشير فولوشينوف / باختين إلى أن كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل.

"الأسلوب هو الرجل"، ولكن باستطاعتنا القول: "إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول" (265:7).

في كتاباته المتأخرة سوف يؤكد باختين بصورة خاصة على حقيقة جلية أخرى: مهما كان موضوع الكلام فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع.

"إن التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يلاقي الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي. آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة

التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول" (92:21).

ليس الأمر إذن أن الكلمات قد استعملت دائماً من قبل، وأنها تحمل داخلها آثار استعمال سابق، بل إن "الأشياء" نفسها قد لومست في حالة واحدة على الأقل من حالاتها السابقة من قبل خطابات أخرى لا يخفق المرء في أن يصادفها. وليس التمييز الوحيد الذي يمكن أن نضعه في هذا الصدد تمييزاً بين خطابات لا تتوافر على تناص وخطابات محرومة منه، بل بين دورين أحدهما ضعيف والآخر قوي، يطلب من التناص أن يلعبهما. وهكذا يواصل باختين عمل بيان مفصل بجميع أنواع الخطاب التي يعد فيها بعد التناص ضرورياً وجوهرياً: المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية (نذكر أن خصائصها المميزة تكمن في كونها بحاجة إلى إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في عملية حوار)، الأنواع البلاغية، مثل الخطاب السياسي، وأنواع أخرى. ومع أن دور التناص ضئيل جداً في العلوم الطبيعية: فإن خطاب الآخر إلى الدرجة التي يمكن أن يقع فيها، موضوع، بعامة، بين إشارتي اقتباس" (21-167-150)

التناص الغائب؟

يعلم باختين تمام العلم أن بعد التناص بعد كلي الوجود، ورغم ذلك، يغويه بين حين وآخر إدراج هذا البعد ضمن حالة من التعارض البسيط، حيث يواجه "الملفوظ التناصي" ملفوظاً غير التناصي. وتفحص هذه المحاولات، وتفحص فشلها (النسبي) يمكن أن يضيء الوضع ويكون ذا فائدة.

1- البعد الحواري والمونولوجي: من الطبيعي أن تكون الكلمة الأولى التي سترد إلى الذهن كمقابل لمصطلح "الحوار" Dialogue "المونولوج" Monologue. ولكننا رأينا باختين يستخدم مصطلحي "الحواري" و"الحوارية" بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها "المونولوج" نفسه حوارياً (بمعنى أن للأخير بعداً تناصياً). وفي هذا السياق يبدو تردد باختين في الوصف الذي يعطيه لكتابة تولستوي. فلقد أعلن عام 1929 أن كتابته هذه مونولوجية، وقد أكد ذلك في الطبعة الثانية من كتابه عن دوستويفسكي عام 1963.

إن عالم تولستوي هو عالم مونولوجي [...] في هذا العالم ليس هناك صوت ثانٍ إلى جانب صوت المؤلف، ومن ثم، فليس هناك مشكلة خاصة بتوحيد الأصوات أو وضع خاص بوجهة نظر المؤلف (13:68-67، 32:75).

لكن في الوقت الفاصل بين هذين النصين، في عامي 1934-1935، وكذلك في عام 1975، عندما ظهر هذان الخطان، أيد باختين رأياً يناقض ذلك:

يتسم الخطاب في عمل تولستوي بحوارية داخلية شفافة، إذ يدرك تولستوي بحدة ونفاذ، في الشيء وكذلك في أفق القارئ، الحوارية التي تتميز بخصائصها الدلالية والتعبيرية. (21:96).

وفي الحقيقة، فإن هذا التعارض القائم بين الحواري والمونولوجي يتراجع مفسحاً المكان لانشقاق داخلي يصيب الحواري الذي يتخذ هيئات مختلفة(ويسمح هذا بالاحتفاظ بمكانة خاصة لدوستويفسكي الذي يوفر مثالاً ممتازاً من أمثلة الحوارية).

بعد دوستويفسكي دخلت التعددية الصوتية La polyphonie بقوة عالم الأدب [...] إنه يجتاز في حواريته، (بالاستناد إلى الخبرة الذاتية لشخصياته)، عتبة من نوع خاص، وستحقق حواريته تميزاً جديداً (أعلى). (30:291).

2- النثر والشعر: منذ الطبعة الأولى لكتاب باختين عن دوستويفسكي، وبصورة خاصة منذ كتب دراسته "الخطاب في الرواية" قامت التعارض بين النثر الذي يتوفر على خصوصية تناصية مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية. سوف يقول باختين: إن التعقيد الشعري يضع نفسه بين الخطاب والعالم، بينما يضع التعقيد النثري نفسه بين الخطاب نفسه والمتلفظين به.

في الصورة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة (في الصورة - المجاز) يتخذ الفعل كله - دينامية الصورة - مكانة بين الكلمة (بكل مظاهرها) والغاية (بكل تعقيداتها). تسبح الكلمة في غنى لا ينضب وفي التنوع المتناقض للغاية، في طبيعتها "العذراء"و "غير المسماة" بعد، إنها لا تفترض شيئاً خارج سياقها (التي تضيف إليها بالطبع كنوز اللغة). تنسى الكلمة تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة وبروزها إلى مجال الوعي كما تنسى الشرط الحاضر والمتنافر لهذا الوعي. على النقيض من ذلك فإن الغاية تجلي لفنان النثر التنوع الاجتماعي وتنوع الملفوظات الخاص بالأسماء والتعريفات والتقييمات. (21:91).

ليس هناك من شيء إلا تمثيل الخطاب ومن ثم تمثيل المتلفظ بــه enonciateur l وهو الأمر غير ممكن الوجود في الشعر، ولكنه لا يكون مقدراً جمالياً في الشعر كما نستطيع في النثر.

في معظم الأنواع الشعرية (بالمعنى المحدد والضيق للكلمة) لا يتم استغلال الحوارية الداخلية للخطاب فنياً، إنها لا تنفذ إلى "الغاية الجمالية" للعمل، إنها مقيدة/ كما هو متعارف عليه، إلى الخطاب الشعري. بينما تصبح هذه الحوارية الداخلية في الرواية واحداً من المظاهر الأساسية في الأسلوب النثري وتتلقى تنسيباً فنياً خاصاً. (97:21).

وإذا كان الشعر يحاول الانتفاع من هذا المورد فسوف تجتذبها في الحال الكتابة الروائية. إن "أوجين أونيغين" لبوشكين وهي الرواية الشعرية يستعيدها باختين كنموذج روائي، لا كنموذج شعري.بعبارة أخرى إذا كان الشعر يقوم بتمثيل الخطاب فإنه يفعل ذلك بأشكال واضحة محددة المعالم، بطريقة علمية إلى حد ما (إنه الأسلوب المباشر للشخصية بالمقارنة مع الاقتباس)في حين يفضل النثر أشكالاً أكثر دقة مثل الخطاب "الثنائي الصوت" أو الخطاب "المهجن" hybride الذي سندرس وصفه لاحقاً. في الشعر، سيقول باختين، في النهاية: "إن "الخطاب" حول الشك ينبغي أن يكون خطاباً بلا شكوك" (99:21): سيكون التعقيد في الغاية لكن يبقى الخطاب نفسه شفافاً.

يمكننا أن نرى أسباب هذا التعارض في حقيقتة كون القصيدة فعلاً تلفظياً بينما الرواية تمثل تلفظاً واحداً.

إن لغة الشاعر هي لغته الخاصة، إنه غارق فيها كلية ولا يمكن فصله عنها، إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود ("دون أن يستخدم علامات اقتباس")، إنها [أي اللغة] ذلك التعبير الصافي غير الموسط لقصد الشاعر الخاص (98:21). ينبغي أن تعبر كل كلمة بطريقة مباشرة وغير موسطة عن مخطط المؤلف، لا ينبغي أن تكون هناك مسافة بين الشاعر وخطابه" (109:21). [أما بالنسبة لكاتب النثر] فإنه لا يتكلم بلغة معطاة، يباعد هو نفسه عنها بدرجة أصغر أو أكبر، بل إنه يتكلم من خلال اللغة، وهي لغة اكتسبت كثافة وأصبحت موضوعية وتحركت مبتعدة عن فمه. (112:21).

إن الشاعر يأخذ على عاتقه فعل كلامه الذي يصبح فعل تلفظ في المقام الأول، غير ممثل ودون علامات اقتباس. أما الناثر فيمثل اللغة ويعيد تقديمها ويقيم مسافة بين نفسه وبين الخطاب، إن

فعل التلفظ لديه مضاعف (يمكن أن نجد في هذا التعارض إرهاصاً بالأفكار التي سيطورها فيما بعد كيت هامبرجر Kate Hamburger عشرين سنة في ما بعد في كتابه منطق الشعر Logik der Dichtung).

3- الرواية والأجناس الأخرى: الرواية في نظر باختين هي النوع الذي توج النثر، ولذلك فسوف تظهر فيها عملية التناص بصورة حادة.

إن ظاهرة الحوارية الداخلية حاضرة، كما قلنا سابقاً، في كل مجالات الخطاب الحي. غير أنه إذا كانت الحوارية في النثر غير الأدبي (الكلام اليومي، النثر البلاغي، النثر المثقف)، تتحدد عادة في الفعل المنعزل والخاص وتتحقق عن طريق الحوار المباشر أو في أشكال أخرى، وتكون واضحة ومعينة الحدود على مستوى الإنشاء (هذه الأشكال تبرز حدود خطاب الآخر وتتيح إمكانية الدخول في جدل معه). أما في النثر الأدبي وبخاصة في النثر الروائي فإن الحوارية تعمل بنشاط داخل الصيغة الفعلية التي يستمد منها الخطاب غايته ووسائله التي يعبر بها عنها محولة دلالات الخطاب وبنيته النظمية. هنا يصبح التوجيه الحواري المتبادل حدثاً خاصاً بالخطاب، إن جاز التعبير يجعله مفعماً بالحياة ويعمل على مسرحته من الداخل بكافة مظاهر الرواية (97:21).

وعلاوة على ذلك، فإن التناص القوي الحاد هو المظهرالأبرز في الرواية.

إن الشيء المبدئي الخاص بجنس الرواية والذي يمنحها أصالتها الأسلوبية هو الإنسان المتكلم وخطابه (145:21). وليست صورة الإنسان نفسه هي ما يميز النوع الروائي بل صورة اللغة" (149:21).

وعمل دوستويفسكي هو قمة هذه القمة والتجسيد الأكثر صفاء لهذه النزعة الأساسية الخاصة بالرواية.

بالنسبة لدوستويفسكي لا يهم فقط الوظائف التمثيلية والتعبيرية للخطاب كما هو عادة الحال بالنسبة للفنانين- ولا يهم فقط الفن الهادف إلى إعادة الخلق كموضوع، والخصوصية الاجتماعية والفردية لخطاب الشخصيات. ما يستأثر باهتمامه أكثر من غيره هو التفاعل الحواري للخطابات مهما كانت تفصيلاتها اللغوية. إن الغاية الرئيسية للتمثيل والتي يهندسها هو، هي الخطاب نفسه،

وبصورة خاصة الخطاب ذو المعنى. أعمال دوستويفسكي خطاب على الخطاب وموجه إلى خطاب" (538:23، 188:13).

ما الذي تعارضه هكذا الرواية؟ كل الأجناس الأخرى الموصوفة بكونها "مباشرة".

إن كل رواية، إلى حد ما هي نظام حواري من تمثيلات "اللغات"، الأساليب، الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة.واللغة في الرواية لا تمثل فحسب، وإنما تساعد هي ذاتها أيضاً موضوع التمثيل. الخطاب الروائي ينقد ذاته دائماً.

ومن هنا، فإنها تتميز جذرياً عن كل الأجناس المباشرة - الملحمة، والقصيدة الغنائية، والدراما بالمعنى الضيق للكلمة" (416:24).

سوف نعود إلى المشكلات التي تثيرها نظرية باختين الخاصة بالأجناس، ودعونا هنا نلاحظ رغم ذلك أن باختين في نصوص أخرى رسم تعارضاً بين الرواية والأسطورة، وهما "نوعان"، كما يبدوان له يشكلان قطبين متقابلين في المتصل النصي continuum intertextuel. تتضمن الأسطورة شفافية في اللغة، وتتطابقا بين الكلمات والأشياء، بينما تنطلق الرواية من تعددية اللغات والخطابات والأصوات، ومن الوعي باللغة- في ذاتها- الذي لا يمكن تفاديه، بهذا المعنى فإن الرواية بصورة أساسية هي نوع مرتد على ذاته.

إن الاندماج المطلق بين الخطاب والمعنى الإيديولوجي الملموس هو دون شك مظهر من المظاهر الجوهرية المكونة للأسطورة التي تحدد من جهة تطور الصور الأسطورية، وتحدد من جهة أخرى الإدراك الخاص للأشكال اللغوية والدلالات والتأليفات الأسلوبية [...] وتحدث عملية الإزاحة الإيديولوجية واللفظية عن المركز فقط عندما تضع ثقافة وطنية ما جانباً انغلاقها واكتفاءها الذاتي، وعندما تعي نفسها بوصفها واحدة من بين ثقافات ولغات أخرى. وسوف يوهن هذا الوعي جذور الفهم الأسطوري للغة المؤسس على مفهوم الاندماج المطلق بين المعنى الإيديولوجي واللغة (180:21 -181).

4- الأدب واللا- أدب: إن هذا التعارض بعامة غريب على طريقة باختين في التفكير، وقد رأيناه ينتقد الشكلانيين بسبب منحهم استقلالية لا حد لها لـ"اللغة الشعرية". ومن الدال في هذا السياق أن واحداً من نصوصه المبكرة، رغم أنه يحمل عنوان "الخطاب في الحياة والخطاب في

الشعر" لا يبجل مثل هذا التعارض: إن الفرق الوحيد الذي يستحق الاهتمام يتعلق بضرورة وجود شكل جلي للتواصل في الأدب (بسبب من غياب السياق المباشر). ويؤكد باختين في تلك اللحظة:

أن أسس الشكل الفني وطاقاته الممكنة في المستقبل، هي - قبلاً - موجودة في الخطاب اليومي المألوف" (249:7).

كما يؤكد أيضاً:

أننا لن نجد المفتاح من أجل فهم البنية اللغوية للملفوظ الأدبي إلا في الملفوظات الأكثر بساطة (75:18).

ولم يشر باختين إلا في الفترات المبكرة جداً من حياته إلى الثنائية التي تفرق بين الأدب واللا-أدب، وقد عبّر عن ذلك بمصطلحات معروفة ومعتمة في الوقت نفسه قائلاً: إن الأدب هو اللغة في كليتها، وهو استرجاع للطاقات الممكنة جميعاً في اللغة.

يحتاج الشعر إلى اللغة كلها، بكل مظاهرها ووجوده وعناصرها، إنه لا يهمل ظلاً دقيقاً واحداً من الفرق في الكلمة اللغوية. وليس هناك مجال من مجالات الثقافة باستثناء الشعر، يحتاج اللغة بكليتها.... في الشعر فقط تكشف اللغة عن طاقاتها جميعاً لأن ما يتطلبه الشعر منها يبلغ أقصى هذه الطاقات" (46:4).

أو بتعبير آخر، إن الأدب هو الشيء الذي هو، من داخل اللغة نفسها، يسمح للغة أن تتغلب على نفسها.

يتشكل الخلق الفني، معرفاً وفقاً لمادته الأساسية، من التغلب على هذه المادة" (46:4). يحرر الفنان نفسه من اللغة بتحديداتها اللغوية لا من خلال النفي بل من خلال تحقيق كمالها المحايث [...] ويعطي التجاوز المحايث التعريف الشكلي للعلاقة بالمادة، ليس في الشعر فقط بل وفي جميع الفنون (49:4).

وفي نص من الفقرة نفسها يقول:

يعمل الفنان على اللغة، لكن ليس بوصفها لغة، فبصفتها لغة هو يتجاوزها [...] (ينبغي أن نتوقف عن الإحساس بالكلمة بصفتها كلمة) [...] ويمكن أن نعبر عن قصد الفنان الأساسي بصفته جهداً لتجاوز المادة. (167:3).

سوف يتجاهل باختين آخر الأمر، هذا التمييز الرومانسي، ولكنه في نص تال سوف يساوي، دون أن يعني ذلك أن تلك المساواة حصرية، بين الأدب والتناص بوصفهما تمثيلين من تمثيلات اللغة.

إلى أي مدى يعد الخطاب الوحيد الصوت كلياً والفاقد للموضوعية، ممكناً في الأدب؟ هل الخطاب الذي لا يسمع فيه المؤلف صوت الآخر، هذا الخطاب الذي لا شيء فيه غير المؤلف والمؤلف وحده، هل يمكن لمثل هذا الخطاب أن يكون المادة الخام للعمل الأدبي؟ ألسنا بحاجة إلى درجة معينة من الموضوعية الملموسة كشرط ضروري لأي أسلوب؟ ألا يجد المؤلف نفسه خارج اللغة بقابليتها أن تكون مادة العمل الأدبي؟ أليس كل كاتب (حتى ذلك الذي يكتب شعراً غنائياً) "كاتباً مسرحياً" بقدر ما يوزع الخطابات بين الأصوات الأجنبية بما في ذلك "تلك الصورة الخاصة بالمؤلف" (كما يفعل مع شخصيات المؤلف الأخرى)؟ لربما يكون كل خطاب وحيد الصوت غير ملموس بسيطاً وساذجاً وغير ملائم للخلق الأصيل. كما يمكن للصوت الخلّاق الأصيل أن يكون صوتاً ثانياً، فقط في الخطاب. والصوت الثاني فقط - أي العلاقة الصافية، يمكن أن يبقى غير ملموس إلى النهاية ولا يلقى أي ظل مادي ملموس. إن الكاتب هو شخص يعرف كيف يعمل على اللغة بينما يبقى هو خارجها، إنه يمتلك موهبة الكلام غير المباشر (30:288- 289).

يمكن للصوت الأصيل أن يكون فقط صوتاً ثانياً.. ومن الواضح أن هذا السطر هو أثر وتكملة لحوار داخلي لدى باختين نفسه: إن التوزيع المقام سابقاً بين النثر والشعر ملغى هنا. حتى إن أكثر [أشكال] الشعر الغنائي صفاء لا يستطيع من الآن فصاعداً تجنب تمثيل لغته الخاصة به. إن التناص ليس غائباً أبداً، وبعض أشكاله فقط يمكن أن تكون غائبة.

أنماط التناص:

سوف ألخص الآن باختصار أنماط التناص المتعددة التي ميزها باختين في تحليله لتمثيل الخطاب داخل الخطاب.

لقد كانت القضايا سهلة نسبياً في الوقت الذي ألّف فيه كتاب الماركسية وفلسفة اللغة. لقد اهتم فولوشيتوف/باختين فقط بشكل واحد من أشكال التمثيل -الخطاب غير المباشر- وركز على وصف العلاقة بين الخطاب المقتبس والخطاب المقتبس منه. ولكي يفعل ذلك التجأ إلى تعارض صاغه وولفلن Wolfflin في تصنيفه لأنماط الأسلوب في الرسم بالزيت: وهي "المفاهيم الأساسية" للرسم الخطي والرسم التصويري. وفي السطور التالية نقع على تعريفات وولفلن:

إن النظر بشكل خطي يعني إذن البحث عن معنى وجمال الأشياء وبالدرجة الأولى في حوافها - فالأشكال الداخلية التي تتوفر هي الأخرى على حوافها - بالشكل الذي تقاد فيه العين نحو حدود الأشياء، وتكون مدعوة إلى مقاربته انطلاقاً من حوافه. بل من كتل. وبالمقابل يعني تحويل انتباهه عن الحدود، والحواف تكون بهذا القدر أو ذاك لا أهمية لها، والأشياء تبدو كمهمات تشكل العنصر الأول في الإقناع [...] ومن جهة، خطوط واضحة كل الوضوح وظيفتها التقسيم، ومن جهة أخرى حدود واضحة، وهذا هو الشيء الذي يمكن الربط بين الأشكال[7].

في تعريف وولفلن ستقيم هذه الفئات تعارضاً مع الأسلوبين "الكلاسيكي" و"الباروكي" دلالة على الأصل الرومانسي لهذا التفريع الثنائي. والرومانسيون مشهورون حقاً بسبب من تمييزهم وتفريقهم بين حقوق التاريخ العظيمة استناداً إلى قدرتهم على التسوية بين المتعارضات أو إزاحة هذه المتعارضات وإهمالها، وهذا هو الأساس الذي يميز التناقض والتعارض بين الأسلوبين "الكلاسيكي" و"الرومانسي".

ومن السهل أن نتخيل نتيجة إسقاط هذا التعارض على العلاقة بين الخطاب المقتبَس والخطاب المقتبِس.

في أي اتجاه يمكن أن تتطور دينامية العلاقات المتبادلة بين خطاب المؤلف وخطاب الآخر؟ سنجد في هذه الدينامية اتجاهين رئيسيين. فأولاً، الميل الأساسي للتفاعل الفعال مع خطاب الآخر قد يقود الفاعل إلى التماس صون اندماجه الخاص وأصالته الخاصة أيضاً. في مثل هذه الحالة تستطيع اللغة أن تنزع إلى تطويق خطاب الآخر ضمن حدود واضحة وثابتة. إن هذه الأشياء العادية والمبتذلة وتنويعاتها المختلفة أيضا تستخدم لكي تعزل خطاب الآخر وتميزه بالشكل الأكثر وضوحاً ودقة، ولكي تقصي تنغيمات المؤلف، ولكي تختصر خصوصياته اللغوية الفردية ونطورها... وإذا استخدمنا المصطلح الذي قدمه وولفلن في تاريخ الفن فسيكون باستطاعتنا أن ندعو الاتجاه الأول،

الذي اتخذته دينامية العلاقة الداخلية اللفظية بين خطاب المؤلف وخطاب الآخر، الأسلوب الخطي لبث خطاب الآخر، ويتمثل مبدؤه الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر الذي يصبح هو نفسه، وفي ذات الآن، خطاباً ضعيفاً فردياً وداخلياً (12:117-118).

في الجهة المقابلة سنجد الأسلوب "التصويري":

يحاول سياق كلام المؤلف أن يبدد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده. ويمكن أن ندعو هذا الأسلوب في بث خطاب الآخر أسلوباً تصويرياً. ويتمثل نزوع هذا الأسلوب في محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط هذا الخطاب. في هذه الحالة يبدو الخطاب نفسه فردياً إلى درجة كبيرة، ويصبح إدراك المظاهر المختلفة لتلفظ الآخر أكثر دقة وامتلاكاً لظلال فرقية. وليس المعنى المحسوس للتلفظ أو الجزم والتأكيد اللذين يتضمنهما هي الأشياء الوحيدة التي تدرك وتحس، بل إن الخصوصيات اللغوية لتجسيد المعنى اللفظي تستأثر أيضاً بجزء من الاهتمام (12:199).

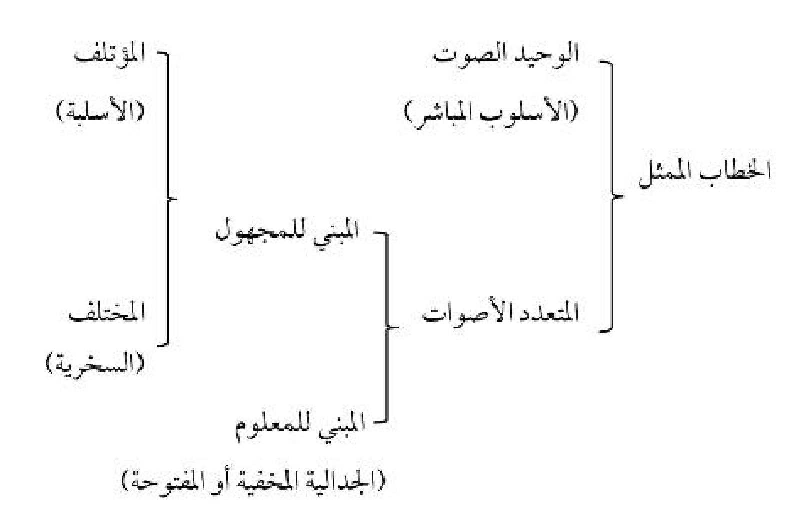
داخل مثل هذا الأسلوب يستطيع واحد من الأصوات أن يكون سائداً، وهي إمكانية تقود إلى تفريعات وتقسيمات أخرى.

في دراسة معاصرة يفحص فولوشينوف/باختين أشكال الحوار الداخلي. ومبدأ التنويع هنا مختلف: يتعلق الأمر بالدور الذي يلعبه الصوت الثاني وذلك عندما نتكلم مع أنفسنا. وفي الحالة المعروفة جداً هذا الصوت الثاني هو صوت الممثل النموذجي للمجموعة الاجتماعية التي ننتسب إليها، والصراع الذي ينشأ بين الصوتين هو ذلك الصراع الذي يسكن الواحد منا متحدياً معاييرنا الخاصة. والحالة الثانية هي عندما يكون الصوتان في وضع مساواة، ويتضمن هذا الوضع أن الشخص المقصود يشعر بأنه ينسب إلى مجموعتين اجتماعيتين في الآن نفسه، ولكنه يتألف من سلسلة غير مترابطة من التفاعلات وردود الفعل التي حددتها، على وجه الحصر، ملابسات اللحظة وظروفها، فإن الإنسان الذي وضع في موضع التساؤل يكون قد أضاع الإطار الذي يستند إليه وحقه في الانتساب إلى مجموعة محددة بعينها، ويصبح في خطر يتمثل في فقدان توازنه العقلي.

وفي الشروط الاجتماعية السلبية يمكن أن يقود مثل هذا الانشقاق بين الشخص والمحيط الإيديولوجي الذي يوفر له الغذاء في النهاية إلى انحلال وتفسخ كاملين للوعي، إلى التشويش أو

الجنون (71:18).

في الطبعة الأولى من كتابه عن دوستويفسكي يقدم باختين تصنيفاً عاماً للطرق المختلفة لتمثيل الخطاب، وهو تصنيف سوف يراجعه ويعيد النظر فيه بشق النفس في الطبعة الثانية. ويمكن لنا أن نختصر هذا التصنيف بنوع من التبسيط الجزئي في الشكل التالي (وتضم الأقواس أمثلة عامة عن كل نوع):



في مناقشته للخطاب الوحيد الصوت يواجه باختين من جديد بعضاً من المشكلات التي أثارها فولوشينوف/باختين، ولكنه لا يعيد استخدام الأنماط التي اقترحها سابقاً.

قد يتفاوت الخطاب الممثل لشخصية ما في درجة كونه موضوعياً. ويكفي أن نقارن على سبيل المثال كيف يتحدث الأمير أندري في عمل تولستوي مع أحاديث شخصيات غوغول مثل أكاكي أكيفيتش. فإذ ينمو التوجيه الفوري لخطاب الشخصيات تجاه الهدف ويصبح أكثر قوة، وعلى العكس من ذلك عندما تضعف شخصيته بوصفه موضوعاً تبدأ العلاقات بين خطاب السارد وخطاب الشخصية في التشابه مع العلاقات القائمة مع ردود الحوار (13:109-110 و32:251-252. لقد استعمل باختين في الطبعة الأولى كلمة "قصد" بدلاً من "توجيه").

أما الخطاب الذي يتضمن صوتين فلا يتسم فقط بحقيقة كونه ممثلاً بل إنه يحيل بصورة متوافقة إلى سياقين من سياقات النطق: سياق النطق الحاضر وسياق النطق الذي مضى.

والمؤلف هنا يستطيع أن يستخدم أيضاً خطاب الآخر ويصل به إلى النهايات التي يريدها هو بطريقة يطبع فيها هذا الخطاب الذي كان دائماً يمتلك توجيهه الخاص ويحتفظ بهذا التوجيه ويوجهه توجيهاً دلالياً جديداً. وينبغي من حيث المبدأ أن يدرك مثل هذا الخطاب بوصفه خطاب الآخر. خطاب وحيد يحمل توجيهين دلاليين اثنين، صوتين" (111:13 و254:32).

إن الفرق بين أنواع الخطاب المبنية لصيغة المعلوم وأنواعه المبنية لصيغة المجهول متعلق بالدور المزعوم الذي يقوم به التلفظ السابق (أو بشكل عام تلفظ الآخر).

في الأسلبة كما في الباروديا، يستخدم المؤلف خطاب الآخر ليمنح توجيهاته الخاصة [أسلوباً] تعبيرياً. في النوع الثالث [الخطاب المبني لصيغة المعلوم] يبقى خطاب الآخر خارج خطاب المؤلف لكن خطاب المؤلف يأخذ خطاب الآخر بتأويل جديد، ولكنه يعمل ويمارس تأثيره بطريقة أو أخرى، بحيث يحدد خطاب المؤلف رغم أنه يبقى خارجه" (121:13 و261:32)، كلمة "تأويل" تحل هنا محل كلمة "قصد").

إن كل صنف معرف من قبل يعمل على تقسيمه وتفريعه ثانية ويمثل عليه بأمثلة مستقاة من أعمال دوستويفسكي.

ويشكل تمفصل المشكلات المختلفة التي أبرزها تمثيل الخطاب ووضعها في المقدمة، الموضوعة الرئيسية لكتاب باختين "الخطاب في الرواية" المكتوب بعد خمس سنوات من كتابه عن دوستويفسكي. ويتمثل الفارق الكبير فيما يتعلق بالتصنيف السابق في أن باختين لم يعد أبداً ينشد توحيد أشكال التمثيل جميعها في مخطط واحد ولكنه بالأحرى يأخذ في الحسبان ثلاثة وجوه للظاهرة مستقلة تماماً واحدتها عن الأخرى.

أولاً، قد يختلف الموضع الذي يمكن أن "نصطدم" فيه بخطاب الآخر: فقد يكون هو نفسه الشيء الذي نتحث عنه أو المخاطب الذي نوجه إليه ملاحظاتنا (ويشابه هذا إلى حد ما التعارض بين أشكال "الخطاب المبني للمعلوم" و"الخطاب المبني لصيغة المجهول" في الشكل السابق). ولنتذكر أنه بالنسبة لباختين ليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة.

يواجه كاتب النثر بديلاً من الامتلاء العذري البريء لموضوع لا يستنفد تعددية في المسالك والطرق والسبل التي رسمها الوعي الاجتماعي وخزنها في الموضوع. ومع وجود التناقضات الداخلية التي تكمن في الموضوع نفسه يأتي كاتب النثر ليكشف بالإضافة إلى التعدد اللساني الاجتماعي الذي يحيط بالموضوع فوضى الموضوع وتشوش برج بابل من اللغات التي تواصل التحويم حول الموضوع. إن جدلية الموضوع متناسجة مع الحواري الاجتماعي الذي يحيط به. بالنسبة لكاتب النثر فإن الموضوع تكثيف للأصوات الخاصة بتنوع الملفوظات التي ينبغي أن يدوي بينها صوته أيضاً، تخلق هذه الأصوات الخلفية الضرورية لصوته الخاص والتي لن تدرك بدونها الظلال الفرقية الأدبية الدقيقة ولن "يتردد صداها" (21:91-92). إن مجابهة خطاب الآخر تنتسب هنا إلى "المحور الاستبدالي" بمفهوم سوسير. إنه صراع بين تسميات متعددة للشيء نفسه يمكن الاستعاضة عن بعضها بالبعض الآخر.

إن الاصطدام بخطاب له - هنا - طابع "نفعي": يتعلق الأمر بنوع من المواجهة بين تسميات متعددة للموضوع نفسه.

لكن، يوجد لقاء آخر ممكن مع الخطاب الممكن للمحاور ضمن سياق العلامات التركيبية، وينتسب خطاب الآخر هنا إلى المستقبل أكثر من كونه ينتسب إلى الماضي.

ينشد المتكلم أن يوجه خطابه وحتى الأفق الذي حدد خطابه بالرجوع إلى أفق خطاب الآخر، أي ذلك الشخص الذي يقوم [بفعل] الفهم ويدخل في علاقات حوارية مع بعض وجوه ومظاهر الأفق الثاني... وفي بعض الأحيان وخصوصاً في الأنواع البلاغية حجب التوجه إلى المستمع والحوارية الداخلية للخطاب المتعلقة بالمستمع الموضوع ببساطة: إن إقناع مستمع حقيقي يعيد توجيه الانتباه المتوافر ويتعارض مع عمل الخطاب الفعال على موضوعه (21:95-96).

ثانياً، يمكن استحضار خطاب الآخر خصوصاً في الرواية بأشكال مختلفة ومتعددة، ويدرج باختين قائمة بمايلي: الخطاب الذي لا يزعم وجود راوٍ فعلي ("الراوي غير الموثوق" في تصنيف وين بوث)، تمثيل الراوي في حالة النمط الشفوي أو المكتوب، الأسلوب المباشر و"نطاقات الشخصيات" les zones despersonnages، أخيرا الأجناس المطمورة les genres enchasses. ويمكن أن نفرع الصنف الأول إلى أشكال مثل الباروديا أو الأسلبة أو شكل المفارقة

اللاذعة Ironie (المقدمة هنا كتنويع على الخطاب بنطق مزدوج). أما مفهوم "نطاق الشخصية" فقد ظهر لأول مرة في هذا السياق.

إن التعدد اللساني ينتشر أيضاً ويتخلل خطاب المؤلف الذي يحيط بالشخصيات ويلفها خالقاً نطاقات خاصة بالشخصيات محددة ومتميزة تماماً. وتتشكل هذه النطاقات من أشياء- خطابات الشخصيات، ومن أشكال متعددة من البث المستتر لخطاب الآخر، ومن الكلمات والتعبيرات المتناثرة في هذه الخطاب، ومن اقتحام العناصر المعبرة الغريبة لخطاب المؤلف (الحذغ، الأسئلة، التعجب). ومثل هذا النطاق هو مجال فعل صوت الشخصية الممتزج بطريقة أو أخرى بصوت المؤلف (21:129-130).

ثالثاً، يستطيع المرء أن ينوع في درجة حضور خطاب الآخر، يقدم باختين تمييزاً من ثلاث درجات، الأول هو الحضور التام، أو الحوار الصريح. وفي الجهة الأخرى-الدرجة الثالثة- لا يتلقى خطاب الآخر أي تعزيز مادي ومع ذلك فإنه يستحضر: وذلك لأنه موجود دائماً في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها، كما في حالة الباروديا، والأسلبة، وأشكال أخرى من الاستحضار يدعوها باختين "تنويعاً".

هنا تصبح اللغة حقيقية وفعلية في التلفظ فقط، ولكنها تقدم بتسليط ضوء لغة أخرى عليه، وهذه اللغة الأخرى غير مدركة وتبقى خارج التلفظ (21:174).

بين هاتين الدرجتين هناك درجة ثانية، وهي بلا شك ذات أهمية عظيمة بالنسبة لباختين وهو يطلق عليه اسم "التهجين": إنها تعميم للأسلوب الحر غير المباشر.

نطلق اسم التركيب الهجين hybride على أي ملفوظ ينتسب بخصائصه النحوية (النظمية) والإنشائية إلى متكلم فرد، ولكن من خلاله يختلط ملفوظان، طريقتان من طرق الكلام، أسلوبان اثنان، "لغتان"، أفقان دلاليان وقيميان (21:118).

إن هاتين الطريقين كما يذكرنا باختين، لا يمكن أن تكونا إلا اجتماعيتين وليس فرديتين.

ويعود باختين إلى هذه الأسئلة مرة أخرى في مقالته "مشكلة النص" ولن نجد هنا تصنيفاً نظامياً بل سنجد بالأحرى استثارة لمظاهر متعددة من الحوارية تمتلك جميعها طاقة التنويع

والاختلاف. وتتضمن من ثم درجة الوضوح التي تستطيع أن تتراوح بين الحوارية المفتوحة وأقل الإشارات الضمنية ترابطاً وتماسكاً، ودرجة التثمين الذي قد يكون إيجابياً أو سلبياً والذي نخلعه على خطاب شخص ما.

إن التأويل الضيق للحوارية يشمل المناظرة والمجادلة العنيفة والباروديا. هذه هي الأشكال الأكثر وضوحاً ولكنها أيضا الأقل صقلاً. الثقة في خطاب شخص ما، التقبل الورع (خطاب السلطة)، المريدون، البحث عن معنى عميق الغور واستخراجه (قسراً)، التعاقد، درجاته وظلاله الفرقية غير المحدودة (لا تحديداته المنطقية وتحفظاته الموضوعية الصافية)، تركيب معنى على معنى آخر، صوت على صوت، التعزيز بالضم (دون مماهاة)، ضم أصوات متعددة إلى بعضها بعضاً (المدرج الصوتي)، الفهم المتنامي، تجاوز حدود الفهم، الخ (300:30).

نستطيع أيضاً أن نميز بين بعض الأشكال: الأشكال القصدية وتلك الأشكال التي لا تدخل في حوار تناصي.

سيجد أي ملفوظين، مهما كانت نوعيتهما، حالما يوضعان جنباً إلى جنب على المحور الدلالي (لا كشيئين أو مثلين لغويين)، نفسيهما مرتبطين بعلاقة حوارية. ولكن هو شكل خاص من الحوارية غير المتقصدة (وعلى سبيل المثال، اختيار تلفظات متعددة تدور حول القضية نفسها لحكماء وعلماء مختلفين ومن مراحل مختلفة كذلك) (246:30).

أخيراً، يمكن أن تختلف المسافة بين صوت المؤلف وصوت الآخر.

إن الكلمة الموضوعة بين علامتي اقتباس، أي تلك التي تحس وتستخدم ككلمة غريبة، والكلمة نفسها (أو كلمة غيرها) المكتوبة دون علامات اقتباس، التدرج غير المحدود في درجات الغرابة (أو الملاءمة) بين الكلمات، ودرجات المسافة المختلفة في علاقتها بالمتكلم. توضع الكلمات على محاور مختلفة، وعلى مسافات مختلفة بالقياس إلى كلمات المؤلف.

ولا يشمل ذلك فقط الخطاب الحر غير المباشر، بل الأشكال المتعددة من الخطاب الأجنبي الغريب: المستتر، ونصف المستتر، والخطاب المبعثر المتفرق، الخ" (300:30).

وسوف نجد العرض الأكثر تفصيلاً ومنهجية لهذه المشكلات في كتاب باختين "الخطاب في الرواية": وهو الحد الأخير لتفكير باختين "عبر اللساني".

الشعرية[8]

يدل مصطلح "الشعرية" كما انتقل إلينا تقليدياً أولاً كل النظريات التي تدرس الأدب من الداخل، ويطبق ثانياً على الاختيار الذي يرضاه المؤلف من الإمكانيات الأدبية (من قبيل: اختياره للموضوعات، ونمط التأليف، والأسلوب... إلخ)، وفي هذا السياق نتحدث مثلاً عن شعرية "فيكتور هيكو"، وثالثاً يحيل هذا المصطلح على القواعد المعيارية المؤسسة من قبل مدرسة أدبية معينة، أي كافة القواعد العملية التي يصبح استعمالها واجباً.

إن الشعرية - حسب هذا الفهم - تطمح إلى إعداد مقولات من شأنها أن تمسك بوحدة مختلف الأعمال الأدبية وفي الآن نفسه بتعددها، وكل عمل فردي يساهم بقسطه في إبراز المقولات ويصبح حالة تمثيلية ليس لها حد نهائي. وعلى سبيل المثال، يتعين على الشعرية إعداد نظرية للوصف من شأنها أن تقدم ما يوجد من نقط التقاطع والتمايز بين مختلف الأشكال الوصفية، دون أن تقتصر على وصف بنية هذا النص أو ذاك، ومن هذا المنطلق، فإن الشعرية مؤهلة للتوصل إلى توافق حول مجموعة من المقولات الشاملة، وهو ما لم يتم تحقيقه لحد الآن، وبهذا المعنى فإن الموضوع يتأسس على الأعمال الأدبية المحتملة أكثر من الأعمال المتحققة.

إن هذا الاختيار المبدئي، يحدد الطموح العلمي للشعرية، لأن موضوع علم ما، ليست هي الواقع المخصوص، وإنما القواعد التي تعمل على تفسيرها وتوضيحها، وخلافاً لكل المساعي المعروفة التي كانت ترمي إلى تأسيس ما يسمى "علم الأدب"، فإن الشعرية لا تقترح نفسها بوصفها عملاً يهتم بالتأويل"الصحيح" لأعمال الماضي، ولكن بوصفها عملاً لإعداد آليات تمكن من تحليل هذه الأعمال، وموضوعها ليس هو كافة الأعمال الأدبية الموجودة، بل الخطاب الأدبي باعتباره مبدأ

لتوليد عدد لا يحصى من النصوص، وإذن، فالشعرية مبحث نظري تغذيه الأبحاث التجريبية وتلقحه دون أن تؤسسه.

إن أول سؤال يتعين على الشعرية الإجابة عنه هو: ما هو الأدب؟ بعبارة أخرى ينبغي على الشعرية أن تعمل على استرجاع هذه الظاهرة السوسيولوجية التي أطلق عليها اسم "أدب" إلى حظيرة كيان داخلي ونظري (أو البرهنة على غياب هذا الكيان)، أو أنها يجب أن تحدد الخطاب الأدبي في علاقته بمختلف أشكال الخطابات الأخرى بإمساكها هكذا بموضوع معرفي مستخلص من مجهود نظري ومتسم بحياده عن الوقائع المعروضة للملاحظة. إن الجواب عن هذا السؤال سوف يشكل نقطة انطلاق البحث في هذا المجال وفي الآن نفسه غايته وهدفه، لأن كل ما يدخل في عمل "الباحث الشعري" يجب أن يساهم في إضاءته بالتحديد الذي لا يكتمل أبداً.

في المقام الثاني، يتعين على الشعرية أن تهيئ آليات من أجل تقديم وصف نص أدبي معين، من قبيل: التمييز بين مستويات المعنى، وتحديد الوحدات التي تميزها، ووصف العلاقات التي تضطلع بها. واعتماداً على هذه المقولات الأولية، يمكننا التقدم في دراسة بعض الأشكال الثابتة نسبياً من المقولات، أو بعبارة أخرى، في دراسة الأنماط أو الأجناس [s193] وقوانين التعاقب، أي تاريخ الأدب [s188].

علاقة الشعرية بمختلف الحقول المجاورة لها:

إن القراءة تطمح إلى وصف نسق نص مخصوص، وهي تستخدم الآليات التي قامت الشعرية بصياغتها، ولكن لا تكون مجرد تطبيق بسيط، فهدفها المختلف، هو توضيح المعنى في نص معطى.

وإذا كان موضوع اللسانيات هو اللغة ذاتها وموضوع الشعرية هو الخطاب، فإنهما معاً يرتكزان غالباً على مفاهيم واحدة، فهما معاً يندرجان في حقل السميولوجيا [113s] التي يشمل موضوعها كافة الأنساق الدالة.

إن مكتسبات الشعرية من شأنها أن تقدم مساعدتها للأبحاث الأنثروبولوجية أو النفسية، لأن في الإطار الأنثروبولوجي، على وجه خاص، يتم طرح المشاكل المتعلقة بالقيمة الجمالية والمرتبطة أشد الارتباط بالتطور الثقافي.

تاريخ الشعرية:

وعلى الرغم من أن الشعرية لم تتحدد كمبحث نظري إلا في عهد قريب، فإن لها تاريخاً عريقاً. فالتأمل النظري حول الأدب يبدو غير معزول عن الأدب نفسه، هذا ما يفسره كون النص الأدبي يتجه نحو إلى أن يكون هو نفسه موضوعاً للدراسة. وفي الغرب اعتدنا على تحديد البوادر الأولى للشعرية خلال العصر الإغريقي، بيد أنه، وفي الوقت نفسه أو قبل ذلك، تأسست تأملات حول هذا الموضوع في كل من الصين والهند.

لقد خلف أرسطو أول تحليل نسقي، ولا يوجد أي نص يمكن، للأهمية التاريخية، مقارنته بشعريته: بشكل من الأشكال فكل تاريخ الشعرية في مجمله يعد، إعادة تأويل للنص الأرسطي. وما خلفه ليس مؤلفاً في الشعرية، بل مجموعة من الملاحظات كان يلقيها على طلبته، ملاحظات مليئة بالثغرات والفقرات الغامضة، إلا أن أرسطو كان يهدف بشكل واضح إلى تأسيس نظرية أدبية عامة كان يطورها انطلاقاً فقط من جنسين أدبيين هما: التراجيديا والملحمة.

لم يكن تأثير أرسطو مباشراً، فتحليله لم تتم الإشارة إليه في الكتابات التي ظهرت في القرون الموالية، وذلك من قبيل الكتاب المجهول"الجميل" Du sublime، وكتاب "فن الشعرية" Art poétique لهوراس Horace إلخ. وقد اقتفى كتاب العصور الوسطى هوراس أكثر من أرسطو، حيث ظهرت أعمال عديدة اضطلعت بتقنين قواعد الفن الشعري.

ومنذ عصر النهضة، أصبحت الإحالة على أرسطو ضرورية، وقد كانت إيطاليا مركزاً لإحياء مؤلفاته بواسطة سكاليجر Scaliger وCasteloverto، وفي العصور اللاحقة انتقل هذا المركز إلى ألمانيا (بواسطة كل من ليسينج Lessing وهردر Herder، وانتعش على الخصوص مع ظهور الرومانسية (على يد كل من الأخوان شليجل Schlegel ونوفاليس Novalis وهولدرن Hôlderlin) ثم انتقل إلى بريطانيا (مع كولريدج Coleridge)، أما في فرنسا، فقد ظهرت ملامح الاهتمام بالموروث الأرسطي مع المدرسة الرمزية التي وضع مبادئها إدغار بو Edgar Poe، وخصوصاً على يد كل من مالارميه Mallarmé وفاليري Valéry.

لم يستعد التأمل النظري حول الأدب أبداً استقلاليته التي وجدها مع أرسطو، ففي العصر اللاتيني كان العمل الشعري قد خضع للبلاغة [100] ولم يعد يشغل الناس البحث عن خصوصيات

الخطاب الأدبي، وقد كان الشعراء بدورهم يميلون إلى صياغة معايير تؤطر ممارستهم، بدلا من البحث عن وصف متماسك للأحداث. وابتداء من القرن الثامن عشر، أصبحت الشعرية جزءاً من علم الجمال الفلسفي (وعلى الخصوص في ألمانيا) وتلاشى كل اهتمام بالوظيفة الملموسة للنص الأدبي.

وقد اقترح م.ه. أبرامس M. H. Abrams مؤخراً نمذجة لنظريات الشعرية typologie des theories Poétiques تطمح إلى إبراز مدى تأثيرها عبر الزمن، وقد ارتكز في بلورته لهذه النمذجة على ما سماه، العناصر الأربعة المشكلة للمسار الأدبي-المؤلف، القارئ، العمل،العالم- كما ركز على استخلاص درجة التأثير الذي أحدثته كل نظرية على أحد تلك العناصر، وانتهى إلى أن النظريات البدائية كانت تهتم بالدرجة الأولى بدراسة العلاقات بين العمل الأدبي والعالم المحيط به وهي نظريات محاكاتية mimétiqiies، وفي القرنين 17 و18، تأسست مباحث اهتمت أكثر بدراسة صلة الأدب بقارئه، وهي نظريات تداولية pragmatiques، أما الرومانسية، فإنها ركزت على المؤلف، وعلى عبقريته الخاصة: لذلك يمكننا أن نتحدث معها عن نظريات تعبيرية expressives، وأخيراً بدأ الحديث مع الرمزية عن عصر النظريات الموضوعية objectives التي تدرس العمل الأدبي في ذاته، وبطبيعة الحال، فإن هذا التقسيم لا يعدو أن يكون تخطيطاً تبسيطياً لا يناسب بما فيه الكفاية التطور الحقيقي للشعرية، فنظرية أرسطو كانت تعد نظرية محاكاتية وفي الوقت نفسه محاكاتية وموضوعية.

ومنذ مطلع القرن العشرين، أعلن تطور النقد الأدبي في مختلف الدول عن ظهور الشعرية بوصفها مبحثاً نظرياً قائماً بذاته، ويمكننا أن نعاين هذا التطور من خلال نموذج الشكلانيين بروسيا والمدرسة المورفولوجية في ألمانيا، والنقد الجديد بالولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا، والتحليل البنيوي بفرنسا.

أما الشكلانية الروسية، فإنها احتضنت عشرات الباحثين بكل من لينينكرتاد وموسكو في الفترة الممتدة ما بين 1915-1930، وقد تشكلت انطلاقاً من رفضها للتصورات التي تنظر إلى الأدب بوصفه يعكس سلسلة أخرى، كيفما كانت طبيعة هذه السلسلة (سيرة المؤلف، المجتمع المعاصر، نظريات فلسفية أو دينية)، وركزت على استخلاص الخصائص النوعية التي تميز عملاً أدبياً معيناً (الأدبية)، وقد كان "جاكبسون" رائداً في هذا المجال، حيث تمكن منذ سنة 1919 من

صياغة نقطة انطلاق الشعرية عامة بقوله: "إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً، يتعين عليها أن تركز على دراسة النسق فقط". وهكذا، فإن أبحاث الشكلانيين الروس تتجاوز الخوض في الأعمال المفردة، وتطمح إلى التركيز على استخلاص البنيات السردية (شكلوفسكي، تماتشوفسكي، بروب) والأسلوبية (إخنباوم، تينيانوف، فينوكرادوف، باختين، فولوشينوف) والإيقاعية(بريك، توماتشوفسكي) والجرسية (بريك، جاكبسون) دون أن تعمل على إقصاء التطور الأدبي (شكلوفسكي، تينيانوف) وعلاقة الأدب بالمجتمع (تينيانوف، فولوشينوف) الخ...

أما المدرسة المورفولوجية فقد استقرت في ألمانيا ما بين 1925 و1955، وقد استلهمت هذه المدرسة من جهة الموروث الذي خلفه غوته، سواء في حقل الأدب أو في حقل العلوم الطبيعية، وترفض من جهة ثانية النزعة التاريخية من خلال تأثرها بكروتشه وفوسلر، ووهي مختلفة تاريخيا عن الدراسات الأسلوبية التي وضعها ليو سبيتزر [102s] أو مؤخراً ستيجر وأورباخ فهي تركز على الدراسة الوصفية للأجناس وأشكال الخطاب الأدبي بدلاً من التركيز على دراسة أسلوب مؤلف ما، ويجب التنويه في هذا السياق بأعمال كل من "أندري يولس" حول الأجناس البدائية les genres élémentaires (حالة وعي، أحجية، مثل، خرافة... إلخ) [200s]، و"ولزبل" حول سجلات الكلام (سرد موضوعي، أسلوب مباشر حر)[387]، و"ميلر" حول الزمنية [400s]، و"لامارت" حول تحول السرد [377s]، وتؤلف أعمال "وولفغانغ كايزر" بين هذه الأبحاث، ولكنها توجه الاهتمام صوب قراءة محايثة لكل عمل فني، واهتمام من هذا القبيل ينصب على المادة الشفاهية للنص الأدبي.

إن المعنى الحقيقي لعبارة النقد الجديد New Critldsm أضيق بكثير من التصور الذي رسخته في أذهاننا شعبيته الواسعة في الوقت الراهن، ودون أن نخوض في تدقيق المصطلح، يجب أن لا ننسى أن قسطاً وافراً من النقد الأنجلوساكسوني (بما في ذلك النقد الجديد) يتسم -في الحقيقة- بمناهضته لكل تنظير، وهذا معناه مناهضته للشعرية بوصفها مبحثاً يهتم بتأويل النصوص فقط، بقي أن نشير إلى أنه منذ العشرينات تم اقتراح فرضيات تهتم بدراسة وظيفة المعنى في الأدب (ريتشاردز، إمبسون) [353]، ومسألة السارد في النصوص التخيلية (لوبوك) [411s]، بعد ذلك، تم التركيز على دراسة قضايا الصورة الشعرية في علاقتها بمقولات من قبيل: الغموض، السخرية،

التضاد (بروك ويمساط) أما نظرية الأدب لكل من ويليك ووارين، فقد كانت حصيلة تأثير مزدوج: تأثير غير مباشر بالشكلانيين الروس، وتأثير مباشر بالنقد الجديد.

وبفرنسا، أدت هيمنة العقلية التاريخية من جهة والنزعة التعبيرية الصحفية من جهة ثانية إلى إعاقة تطور الشعرية (رغم المشروع الذي أعلن عنه فاليري)، ولم يقدر للمحاولات الأولى للتحليل البنيوي أن ترى النور إلا ابتداء من سنة 1960 بفعل التأثير المزدوج للبنيوية سواء في حقل الأنثروبولوجية أو اللسانيات (لفي ستراوس، جاكبسون، بنفنيست، ولمسعى يتداخل فيه الأدبي بالفلسفي (من بين من اضطلع به "موريس بلانشو"،وقد حملت ذه الأبحاث على عاتقها مهمة تجديد دور الصور البلاغية ونظم الشعر وكذا استكشاف بنيات سردية أو نصية، وقد ارتبط هذا العمل باسم رولان بارت.

السيميولوجيا[9]

لمحة تاريخية:

السيميوطيقيا (أو السيميولوجيا)، هي علم العلامات [131.S]، ولقد تداخل التفكير حول العلامات اللفظية وهي تلعب دائماً دوراً بارزاً، مع التفكير حول اللغة لمدة طويلة.كانت هناك نظرية سيميوطيقية مضمرة في الآراء اللسانية التي حملتها إلينا العصور القديمة الوسطى، في الصين وفي الهند، في اليونان وفي روما، وقد صاغ الموديون (les modistes) في العصر الوسيط أيضاً أفكاراً حول اللغة كانت لها حمولة سيميوطيقية. لكن كان يجب أن ننتظر مجيء لوك Locke لكي تنبثق كلمة "سيميوطيقيا" ذاتها. وطوال كل هذه الفترة الأولى لم يكن بمقدور السيميوطيقيا أن تتميز عن النظرية العامة - أو عن الفلسفة - للغة.

وقد أصبحت السيميوطيقيا نظاماً مستقلاً مع عمل الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس (1839-1914)، فبالنسبة إليه، كانت السميوطيقيا هي الإطار المرجعي الذي يحوي كل أنواع الدراسات الأخرى: "لم يكن بوسعي دراسة أي شيء - رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقيا، نحت، بصريات، الفيزياء، علم الفلك، علم النفس، صوتيات، اقتصاد، تاريخ العلوم، الرجل والمرأة، خمر، ميترولوجيا- بشكل مختلف إلا كدراسة سيموطيقية". من هنا نلاحظ تنوع كتابات بيرس السيميائية، بتنوع حقول المدروسة، فلم يترك جانباً أي عمل متناسق يلخص الخطوط الكبرى لنظريته. وهذا ما أدى لفترة طويلة وإلى الوقت الراهن نوعاً من الجهل لنظرياته، التي وهي صعبة الاستيعاب كانت تتغير من سنة لأخرى.

وتكمن أهمية النظام البيرسي، في التعريف الذي يعطيه للعلامة، وهذه واحدة من الصياغات التي قدمها: "إن العلامة، أو الممثل Representamen هي علامة أولى تقيم مع علامة ثانية تسمى

الموضوع علاقة ثلاثية حقيقية قادرة على تحديد علامة ثالثة تسمى المؤول وذلك لكي يتمكن هذا الأخير العلاقة الثلاثية نفسها مع الموضوع وبين العلامة والموضوع". ولكي نفهم هذا التعريف يجب التذكير بأن التجربة الإنسانية، حسب بيرس، تنتظم في ثلاثة مستويات يسميها: الأولية، والثانوية والثالثية التي تتطابق بشكل واضح مع القدرات المحسوسة في تجربة المجهود والعلامات. إن العلامة بدورها هي واحدة من هذه العلاقات ذات العناصر الثلاثة، وهذا ما يؤدي إلى سيرورة التسلسل،وإلى موضوعها، والأثر الذي ينتج عن العلامة أو المؤول. إن المؤول -بالمعنى الواسع- هو معنى العلامة، أما بالمعنى المحدد، فهو العلاقة البراغماتية بين علامة وأخرى. إن المؤول هو إذن دائماً علامة لها مؤولها إلخ... إلى ما لا نهاية وذلك في حالة العلامات "الكاملة".

ولكي نجسد سيرورة التحول هاته بين العلامة والمؤول وذلك حسب العلاقات التي تقيمها كلمة ما مع الكلمات الأخرى التي تعطي لها تعريفها في القاموس: مرادفات أو شروح وكل الكلمات التي نكون في حاجة إلى البحث عن معناها والتي لا تكون مكونة إلا من كلمات. " إن العلامة لا تكون علامة إلا إذا كان ممكناً ترجمتها من خلال علامة أخرى تكون موضحة بشكل كامل". ينبغي أخيراً أن نلاحظ أن هذا التصور يتجاوز كل نزعة نفسانية، لأن تصريف العلامة إلى مؤول (ات) تتم داخل نظام العلامات وليس في ذهن المستعملين (ويجب بالنتيجة ألا نعطي أي اعتبار إلى بعض صياغات بيرس، كما أشار هو نفسه إلى ذلك: "لقد أضفت" حول شخص ما" كما لو أنني أرمي قطعة حلوى إلى السيربيروس Cerbere، ذلك أنني غير متأكد من إفهام تصوري الخاص الذي هو تصور أكثر اتساعاً").

المظهر الثاني الملاحظ في الاشتغال السيميوطيقي عند بيرس، يتجلى في ترتيب العلامات المختلفة، فقد لاحظنا أن الرقم ثلاثة يلعب هنا دوراً أساسياً (مثل الرقم اثنان عند سوسير)، إن العدد الكلي للتنويعات التي ميزها بيرس، تصل إلى 66. وقد أصبحت بعض هذه التصنيفات متداولة، مثل العلامة - النمط، والعلامة - الحالة، [138]...

ثمة تمييز آخر بات معروفاً، لكن تم تأويله خطأ هو: الأيقونة، الإشارة، والرمز.فهذه المستويات من العلامة تتطابق إلى الآن مع تدرجات الأولية والثانوية والثالثية، ويتم تحديدها كما يلي: "إنني أحدد الأيقونة باعتبارها علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي، استناداً إلى طبيعتها الداخلية، وأحدد المؤشر باعتباره علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي استناداً إلى

العلاقة الواقعية التي تربط بينهما، وأحدد الرمز باعتباره علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي، فقط بالمعنى الذي يسمح به التأويل". إن الرمز يرتبط بشيء ما بقوة قانون ما، إنه شأن الكلمات في اللغة. والمؤشر هو علامة توجد مجاورة للموضوع المشار إليه، مثلاً: ظهور عرض مرض، انخفاض مقياس الضغط، دوارة الهواء التي تبين اتجاه الرياح، حركة الإشارة. في اللغة، كل ما يرتبط الديكسس la dexis [323] هو مؤشر: كلمات أنا، أنت، هنا، الآن... إلخ. (إنها إذن رموز مؤشرة). وأخيراً، فإن الأيقونة هي التي تبرز الخاصية ذاتها، أو التجسيد ذاته لخاصية الموضوع المشار إليه، مثلاً: النقطة السوداء بالنسبة للون الأسود، الكلمات الصوتية، الرسوم البيانية التي تحدد العلاقات بين الخاصيات. ويعلن بيرس كذلك تجزيء الأيقونات إلى: صور، رسوم بيانية واستعارات، لكن نراه بوضوح، ونادراً، لا نستطيع أن نقرن (كما نقوم دائماً خطأ) علاقة الأيقونة بالتشابه بين مدلولين (بالمعنى البلاغي فإن الأيقونة عبارة عن مجاز أكثر من كونها استعارة: هل يمكن القول بأن النقطة السوداء، تشبه اللون الأسود؟)، أكثر من ذلك لا يمكن أن نقرن علاقة المؤشر مع علاقة التجاور بين مدلولين اثنين (التجاور في المؤشر هو بين العلامة والمرجع وليس بين جوهرين من طبيعة واحدة). وبيرس ينبه إلى مثل هذا التعريف.

بشكل موازٍ، وبشكل مستقل، ظهرت السيميولوجيا على يد الباحث اللساني فردناند دوسوسير باعتباره لسانياً وليس فيلسوفاً، وظف سوسير السيميولوجيا، قصد بناء نظريته اللسانية: "اللسان هو عبارة عن نسق من العلامات تعبر عن أفكار، وبهذا الفهم، فإنه يشبه الكتابة، وأبجدية الصم البكم، والأشكال الرمزية، وأشكال التأدب،والعلامات العسكرية، إلخ... وإنه الجانب الأكثر أهمية في هذه المنظومات. وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن علم يتناول حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، كما يشكل جزءا من علم النفس العام، ونسمي هذا العلم السيميولوجيا (من اللفظة الإغريقية سيميون sèmeion "علامة"). وهي تعلمنا ما الذي تعنيه العلامات وما هي القواعد التي تنظمها. وبسبب أنها لم توجد بعد، لا يمكننا أن نحدد ما الذي ستكون عليه. لكنها تمتلك الحق في الوجود. ومكانها محدد سلفاً". ولم يتجاوز الدور المباشر لسوسير في السيميولوجيا غير اللغوية هذه الكلمات لكنها لعبت دوراً كبيراً، في الوقت نفسه، لفتت اهتمام كل السيميوطيقيين تعريفاته للعلامة، والدال والمدلول التي عبر عنها لفظياً بشكل جيد.

أما المصدر الثالث للسيميولوجيا الحديثة فيكمن في الكتاب الهام للفيلسوف الألماني أرنست كاسيرر Ernst Cassirer فلسفة الأشكال الرمزية la Philosophie des formes symbolique حيث يطرح بوضوح هذه المبادئ: 1- إن دور اللغة الذي هو أكثر من وسيلة، لا يساعد على تحديد حقيقة موجودة سلفاً، لكن دورها هو التعبير عنها وجعلها تصورية. إن هذا الدور الرمزي - بمعناه الواسع هنا: كل ما يحمل معنى معيناً (بالتعارض [134])- يميز الإنسان عن الحيوانات، التي لا تملك سوى أنظمة الاستقبال والفعل (الأولية، والثانوية عند بيرس)، ما يجعله يتسمى باسم الحيوان الرمزي. كما ميز الرمز الحيواني animal symbolicum، 2- إن اللغة اللفظية ليست وحدها ذات هذا الامتياز، لكنها تتقاسمه مع أنظمة أخرى، تكوّن مجتمعة عالم "الإنساني" والتي تشمل: الأسطورة، الدين، الفن، العلم، التاريخ، إلخ... إن كل هذه "الأشكال الرمزية"، تعلم "العالم" أكثر مما تحاكيه.ويرجع فضل كاسيرر إلى كونه تساءل حول القوانين الخاصة التي تحكم الأنظمة الرمزية، وحول اختلافها عن القواعد الموظفة في المنطق: في هذا الإطار، تأخذ المعاني المتعددة مكان التصورات العامة، والصور الممثلة، والطبقات، ودعم الأفكار (بواسطة التكرار، التنويع، إلخ...). والحجة.. تبقى أن الأمر يتعلق في حالة كاسيرير بمشروع فلسفي أكثر من كونه مساهمة علمية.

المصدر الرابع للسيميولوجيا المعاصرة هو المنطق.فقد كان بيرس نفسه أحد علماء المنطق. لكن أفكاره في هذا الميدان لم يكن لها تأثير خلال هذه الحقبة. وعلينا أن نتتبع تسلسلاً ينطلق من فريج Frege مروراً بـ راسل Russel وكارناب Carnap، وقد عمل هذا الأخير على بناء لغة نموذجية ستقوم قريباً بوظيفة النموذج للسيميولوجيا. وسيكون لعالم المنطق والفيلسوف الأمريكي شارل موريس الفضل في إدخالها في سنوات الثلاثينات من هذا القرن. لقد صاغ موريس بوضوح حيث حدد مجموعة من التمييزات، مثلاً بين designatum وdenotatum: "فالــ designatum ليس شيئاً، بل هو صنف من الموضوعات أو هو طبقة من العناصر، والحال أن الطبقة يمكن أن تشتمل على عدد كبير من العناصر أو على واحد فقط، أو أنها لا تتوفر على أي واحد. في حين أن الــdenotata هي العناصر المشكلة لطبقة ما". لقد ميز أيضاً بين الأبعاد الدلالية والتركيبية والبرغماتية لعلامة معينة، فالبعد الدلالي هو العلاقة بين العلامات وdesignata أو denotata، والبعد التركيبي هو علاقة العلامات فيما بينها، والبعد البراغماتي هو العلاقة بين العلامات ومستعمليها. غير أن مفاهيم موريس الأخرى لم تلق الموافقة.

ينبغي أن نشير إلى مجهود آخر في بناء السيميوطيقيا تجلى في كتاب إريك بويسن Eric Buyssens اللغات والخطاب (1934) les Langages et le Discours، الذي استوحى فيه من المقولات السوسيرية. وهو يعتمد على اللغة اللفظية من جهة، وعلى الأنظمة السيميولوجية الأخرى المختلفة (العلامات الطرقية، الخ...) استطاع المؤلف أن يبني عدداً من المفاهيم والتمييزات (سيم وفعل سيمي....) التي سنقوم بعرضها هنا لكونها لم تلق الاهتمام. لقد تميز هذا العمل بطابع وظائفي: فالنظام ينتظم بتركيبه الخاص. وخلال الحقبة نفسها بدأت كتابات كافة الممثلين الأساسيين لما نسميه "اللسانيات البنيوية" (سابير، تروبتسكاي، جاكبسون، هيلمسلف، بنفنست) تأخذ بالمنظور السيميولوجي وتحاول تحديد أهمية مكانة اللغة وسط الأنظمة الأخرى للعلامة.

لقد أثار الفن والأدب انتباه السيميولوجيين.ففي بحث بعنوان "الفن بصفته فعلاً سيميولوجياً" طرح جان موكارفسكي Jan Mukarovsky وهو أحد أقطاب حلقة براغ اللسانية [42]، أن دراسة الفنون ينبغي أن تتحول إلى أن تكون جزءاً من أجزاء السيميوطيقيا، وأن تحاول تحديد خصائص العلامة الجمالية باعتبارها علامة مستقلة أصبحت تمتلك أهمية في ذاتها، وليست مجرد وسيط للدلالة. غير أنه إلى جانب هذه الوظيفة الجمالية المشتركة بين جميع الفنون، ثمة وظيفة أخرى تمتلكها الفنون ذات "الموضوع": (الأدب، الفن الرسم، النحت)، وهي وظيفة اللغة اللفظية: إنها الوظيفةالتواصلية. لقد عرف شارل موريس العلامة الفنية انطلاقاً من تعارض مبني على الأيقونة، فهناك "طبقتان رئيسيتان من العلامات: تلك التي تتماثل مع ما تدل عليه (أي أنها تمتلك خصائص مشتركة مع مدلولاتها) والعلامات التي لا تتماثل مع ما تحدده. يمكن أن نسميها العلامات الأيقونية signes iconique والعلامات غير الأيقونية signes non-iconiqu. والعلامات الفنية هي في العادة علامات أيقونية. إحدى الفيلسوفات الأمريكية سوزان لينجر Suzanne Langer انطلقت في طريق موازية باستيحاء نموذج كاسيرير. وهي تؤكد على الاختلاف بين النظام اللساني ونظام الفنون (على الرغم من كون النظامين معاً عبارة عن أشكال رمزية). فإنها تراها بالتتابع في خصائصهما الشكلية ("فالموسيقى ليست لغة لأنها لا تتوفر على معجم من الكلمات") وفي طبيعة المدلول: "الموسيقى هي شكل من الدلالية.. التي بفضل بنيتها الدرامية، يمكنها التعبير عن أشكال تجربة حيوية، لا تحمل مميزات اللغة، لكن جوهرها يمكن في الأحاسيس، الحياة، الحركة والتأثير...".

بعد الحرب العالمية الثانية، عملت مجهودات أخرى على جمع وتوجيه هذا الموروث المختلف، في كل من: الولايات المتحدة، الاتحاد السوفياتي، وفرنسا. ففي أمريكا تم الاهتمام بالأنظمة الأخرى غير اللغوية (الإشارات، سيميائية الحيوانات)، وقد نحت منحى اللسانيات الوصفية [49s]، أما في الاتحاد السوفياتي، فتحت تأثير السيبيرنطيقا ونظرية المعلومات، تطورت خلال الستينات حركة سيميوطيقية، مثل الأعمال المنجزة حول"الأنظمة الثانوية"(المؤسسة على اللغة غير المتماثلة مع نفسها) التي كانت أعمالاً بالخصوص أصيلة.

وفي فرنسا، وبتأثير كل من كلود ليفي ستراوس، ورولان بارت وغريماس فقد حول اتجاه السيميولوجيا إلى دراسة الأشكال الاجتماعية التي تشتغل "بالطرقة التي تشتغل بها اللغة" (نظام الأبوة، الأساطير، الموضة، إلخ...)، وإلى دراسة اللغة الأدبية. ومن جهة أخرى فقد تطور نوع من النقد المفاهيمي الأكثر أساسية في السيميوطيقيا، مثل نقد العلامة ونقد الفرضيات التي يوظفها هذا المفهوم كما سنرى ذلك فيما بعد [448s].

وانطلاقاً من 1969 ستظهر مجلة سيميوطيقيا، وهي منبر الجمعية العالمية للسيميوطيقيا.

نقد:

وعلى الرغم من وجود هذه الأعمال، ومرور ما يقارب قرناً من التاريخ (وعشرون قرناً قبل التاريخ)، فقد بقيت السيميوطيقيا عبارة عن مشروع أكثر من كونها علماً ناجزاً، وقد بقيت جمل سوسير التنبئية محافظة على قيمتها المرجوة. إن مرد ذلك لا يرتبط فحسب بالإيقاع البطيء بالضرورة لعلم هو في بدايته، بل أيضاً بنوع من اللايقينية، خاصة في مبادئه وتصوراته الأساسية، وبخاصة تصور العلامة اللسانية وغير اللسانية [131s]، إذ إن السيميوطيقيا حطمتها اللسانيات. فإما أننا ننطلق من العلامات غير اللغوية لكي نجد مكان اللغة (إنه طريق بيرس)، لكن هذه العلامات، لا يمكن تحديدها بشكل دقيق أو إذا أمكن ذلك تظهر فائدتها أقل، ولا تستطيع إضاءة نظام اللغة (هذا هو شأن قانون السير)، وقد ننطلق من اللغة، قصد دراسة الأنظمة الأخرى (إنه طريق سوسير)، لكننا نخشى أن نسقط النموذج اللساني على ظواهر مختلفة، فتختزل بذلك الحركة السيميائيةفي فعل للتسمية (أو إعادة التسمية).إن تسمية الأفعال الاجتماعية المعروفة "مدلولاً"، أو "دالاً"، "تركيباً" أو "نموذجاً"، عمل لا يطور المعرفة.

يمكن أن نتساءل عن أسباب هذه الصعوبة. إنها تبدو مرتبطة جوهريا بالمكانة الخاصة التي تحتلها اللغة في إطار السيميوطيقيا وبطبيعة العلامة نفسها [131s]. 1- يمكن أن نقول مع بنفست: إن "مبدأ الاختزال" بين الأنظمة السيميوطيقية: "إن نظامين سيميوطيقيين من نمط مختلف لا يمكنهما أن يعرفا تحولاً... فالإنسان لا يملك عدداً كبيراً من الأنظمة المختلفة لنفس العلاقة الدلالية"، والمدلول، لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن علاقته مع الدال، والمدلول في نظام ما ليس هو المدلول في نظام آخر. 2- من جهة أخرى، تعد اللغة اللفظية هي الوحيدة التي تتوفر على حالة الثنائية [137]، فكما لاحظ ذلك من قبل سانت أوغست، فاللغة هي النظام السيميوطيقي الوحيد الذي عن طريقه يمكن أن نتحدث عن أنظمة أخرى وعنه كنظام، ولقد أشار بنفست قائلاً: "هنا كشيء مؤكد وهو أنه لا وجود لسيميولوجيا للصوت، اللون، الصورة، يعبر عنها بالأصوات، والألوان والصور، فكل سيميولوجيانظام غير لغوي، ينبغي أن تعتمد على اللغة". إن هذين المبدأين في حال القبول بهما، يصيران وجود السيميوطيقيا، كما تم التفكير فيها إلى اليوم، شيئاً مستحيلاً.

إن المشكل لا يأتي من غياب وجود معنى غير لغوي، فهذا موجود بالفعل، ولكن يأتي من كوننا لا يمكن أن نتكلم إلا عن طريق كلمات لغوية هي بدورها عاجزة عن الإمساك بما هو خصوصي في المعنى غير اللغوي. إن السيميوطيقيا المبنية عن طريق اللغة (لا نعرف غيرها إلى الآن) ينبغي عليها أن تتوقف عن دراسة المشكل الرئيسي في كل النظام السيميوطيقي الذي هو نظام الدلالة: ينبغي لها ألا تهتم إلا بالدلالة اللسانية أبداً، ثم إن سيميوطيقيا غير اللساني، تقع في دائرة ضيقة، ليس على مستوى موضوعها (الموجود بالفعل)، ولكن على مستوى الخطاب الذي يمنح الطابع اللغوي لنتائج عمله.

هذا ما أدى إلى تحول داخل الدراسات السيميوطيقية المعاصرة، فبدل الحديث عن العلاقة بالدلالة، نرتبط بالعلاقة مع الترميزية [134]، بمعنى آخر، بهذه العلاقة الثانية التي تربط الجواهر المتجانسة بشكل غير ضروري، كما هو الشأن في حالة العلامة، التي تعلل عن طريق كشف نفس ميكانيزمات عمل معين داخل المجتمع. إن مجال الرمزية المحجوز أساساً للإتنولوجيا، وتاريخ الأديان، وعلم النفس أو التحليل النفسي، سيكون هكذا موضوعاً للسيميوطيقيا. وبالنسبة لفائدة اللسانيات (على الأقل كما هي اليوم) فإنها تبدو إشكالية: فكلا المبحثين يعالجان موضوعات مختلفة، بل وحتى في حالة لقائهما حول المادة نفسها (اللغة مثلاً) فإنهما يعالجانه من منظورات مختلفة، فاللغة غنية بالأساليب الرمزية، لكن هذه الأساليب لا ترجع إلى ميكانيزمات لسانية صرفة.

إن محاولة التقريب بين موضوع السيميوطيقيا والشفرات غير الرمزية [137]، وكمثال على ذلك الموسيقى: علاقة الترميز (ومن جهة ثالثة علاقة الدلالة) هي خصوصية بما يكفي لكي تجعل من حقل دراسات خاص ضرورياً.

إننا نرى أن السيميوطيقيا - إذا وضعنا جانباً مشكلات الكتابة [249s]- تبقى إلى هذه اللحظة مجموعة من الاقتراحات، أكثر من كونها كياناً معرفياً ناجزاً.

من أعمال المؤلف

1- في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية - مطبعة المعارف الجديدة - الطبعة الأولى- الرباط 1994.

2- المغامرة الروائية (1848-1980) - منشورات مفاتيح المعرفة - جامعة محمد الأول - الطبعة الأولى - وجدة - المغرب 1996- الطبعة الثانية - مؤسسة النخلة - وجدة 2003.

3- الرواية العربية الجديدة - منشورات كلية الآداب - الطبعة الأولى - وجدة 2001.

4- التحليل السيميوطيقي للنص الشعري - مطبعة المعارف الجديدة - الطبعة الأولى - الرباط 1994.

5- نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي - دار الجسور - الطبعة الأولى - وجدة 1995 - الطبعة الثانية - دار الحوار - سوريا 2003.

6- نبيل سليمان: قرن من الكتابة الروائية - دار الحوار - دمشق - سورية 1996.

7- السيميائيات أو علم العلامات: جيرار دولودال (ترجمة)- مطبعة النجاح الجديدة - الطبعة الأولى - المغرب 2000 - الطبعة الثانية - دار الحوار - سوريا 2003 - الطبعة الثالثة - دار الحوار 2011.

8- الأدب عند رولان بارط: فانسان جوف (ترجمة)- مطبعة النجاح الجديدة - المغرب 2002 - الطبعة الثانية - دار الحوار - سوريا 2003.

9- شعرية الأثر المفتوح: أومبرطو إيكو (ترجمة) - دار نشر الجسور - المغرب 2000 - الطبعة الثانية - دار الحوار - سوريا 2003.

10- Poemas Marroquis y Al Andalus, university of Granada, Spain, 2009

11- الأصبع الصغيرة: لميشيل سيريس، (ترجمة) كتاب مجلة الدوحة، وزارة الثقافة، قطر 2014.

12- في الكتابة والأدب والرواية (نصوص لرولان بارت) - دار نينوى - عمان - الأردن 2015.

13- مدخل إلى سوسيولوجية الأدب والرواية: (ترجمة نصوص أساسية) - دار الأيام - عمان - الأردن 2015.

Notes

[1←]

- المصدر المترجم عنه:

"Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages" TODOROV "TZVETAN"DUCROT "OSMALD"Edition du Seuil 1972, p: de 193 à 201.

[2←]

- مصدر الترجمة:

Todorov, Tzvetan, «L'origine des genres», in Les genres du discours, Paris, Seuil, 1978, pp. 44-60.

[3←]

- النص مترجم من المصدر:

La Notion de littérature et autres essais, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

[4←]

- ترجم هذا النص من المصدر التالي:

"Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages" Todorov Tzvetan\ Ducrot Oswald,Edition du Seuil 1972, p: de 249-256.

[5←]

- مصدر النص المترجم:

Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages" Todorov Tzvetan,Ducrot" .OswaldEdition du Seuil 1972, p: de 375-382

[6←]

- الترجمة فصل من كتاب تزفيطان تودوروف:

Mikhail Bakhtine Le Principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine, Edition du Seuil, Paris, 1981.

[7←]

- H.Wolflia, Principles of Arts History (New York: Dover, 1950), pp.18-19.

[8←]

- مصدر النص المترجم:

"Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages" Todorov Tzvetan,Ducrot OswaldEdition du Seuil 1972, p: de 106-112.

[9←]

- مصدر النص المترجم:

Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages" Todorov Tzvetan,Ducrot" OswaldEdition du Seuil 1972, p: de 113-122.